spex

Magazin fü

N° 354
Juli / August 2014

Paul Weller vs. Michael Rother
Krautverwandtschaften

Temples
Psychotrip durch Europa

Sleaford Mods
Die Kunst des Pöbelns

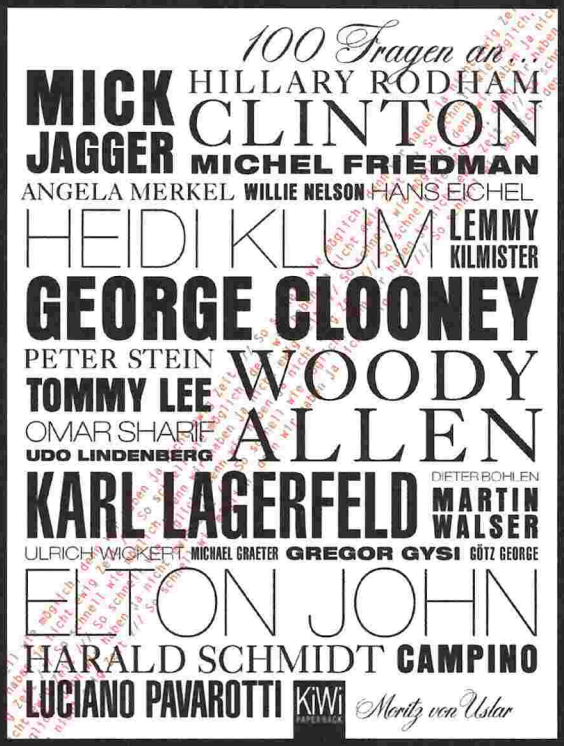
+CD
12 Tracks
Shabazz Palaces
To Rococo Rot
Lust For Youth
Human Abfall
Niobe
u. a.

FKA Twigs

Musik zur Zeit

4 199151 605908 08

Moritz von Uslar fragt weiter



Taschenbuch. € (D) 12,95

Taschenbuch. € (D) 14,99. Verfügbar auch als eBook

Wie immer dabei: Geistesgegenwart, Schlagfertigkeit, Improvisationskunst

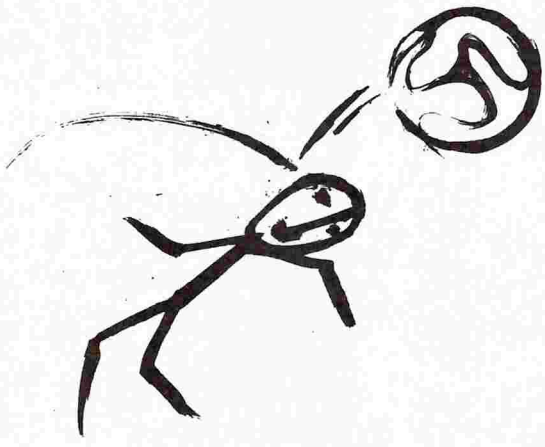
www.kiwi-verlag.de

KiWi

EDITORIAL

Ein Schuss, ein Tor, der Blatter!

Wenn Sie diese Zeilen lesen, liebe Leserinnen und Leser, wird der Ball in Brasilien zwar noch rollen – Sieger und Verlierer stehen jedoch bereits jetzt fest. Während große Teile der Bevölkerung weiter im Elend darben und milliardensubventionierte Prachtbauten – ähnlich wie zuletzt in Südafrika – zu Geistertempeln verkommen werden, profitieren lokale Funktionäre, die Baumafia, das schwer korrupte brasilianische System. Auf den weiteren Plätzen: deutsche Spitzenpolitiker wie Angela Merkel und Thomas Oppermann (SPD), die bereits zum Auftaktspiel die Kanzlermaschine bestiegen, um auf Steuerkosten am Zuckerhut nur notdürftig kaschiert von Terminen mit lokalen Honoratioren die wohl effektivste Form von Wahlkampf zu betreiben.



Weltmeister indes wird abermals nur einer: Joseph S. Blatter, 78. Nachdem der Fifa-Chef die von ihm verantwortete Katar-WM publicitywirksam als Fehler bezeichnet hatte, begann er im Schatten der darauffolgenden Berichterstattung seine Macht weiter auszubauen. Wenige Stunden, bevor in Brasilien das Eröffnungsspiel ausgetragen wurde, verkündete der Schweizer, im kommenden Jahr ein weiteres Mal für die Fifa-Präsidentschaft kandidieren zu wollen. An sich kein erstaunlicher Vorgang. Blatter steht bereits jetzt so lange an der Spitze des Verbands wie Helmut Kohl Bundeskanzler war, und auch der Riese aus Oggersheim hatte sich so lange immer wieder beworben, bis er schließlich Gerhard Schröder unterlag. Das Erstaunliche in diesem Fall ist, dass in Expertenkreisen bereits die *Ankündigung* einer möglichen Kandidatur Blatters als vorweggenommener Sieg gilt. Lediglich Michel Platini werden ernsthafte Chancen als Herausforderer eingeräumt. Der Franzose deutet indes bereits an, dass er den sicheren Hort Uefa wohl kaum für eine unsichere Kandidatur räumen werde. Viel ändern würde ein solcher Wechsel ohnehin nicht: Pseudorevolutionäre Änderungen wie das schon jetzt zur Lachnummer verkommene so genannte Financial Fairplay und viele Entwicklungen im deutschen Fußball belegen ja, dass Uefa und DFB zwar weniger offensichtlich ihre Pfründe sichern, in der Sache aber in ähnlichem Maße von Profitgier getrieben sind wie der große Bruder Fifa.

Das korrupte, gierige und völlig weltfremde Altmännersystem Fifa entkoppelt sich komplett und zuletzt immer hemmungsloser vom demokratischen System und gesetzlichen Vorgaben. Fußball kann ein großartiger, ein wunderbarer Sport sein. Er kann Menschen zusammenführen und Emotionen freilegen wie nur wenige andere Dinge. Insbesondere vor diesem Hintergrund ist es jetzt schon die beste Nachricht, dass die Menschen ausgerechnet in einem fußballverrückten Land wie Brasilien aufgestanden sind, um ihre Teilnahme an einer turbokapitalistischen Bereicherungsmaschine, wie sie internationale Turniere in der aktuellen Form sind, deutlich zu machen. Dass sich aus diesem Protest zumindest aktuell keine absehbaren Änderungen ergeben, ist der eigentliche Skandal.

Was das alles mit SPEX zu tun hat? Nun: Es sind solche und ähnliche Zustände, die uns zum Haltungs-Schwerpunkt der vorangegangenen Ausgabe bewegt haben. Weshalb wir es auch nicht bei dem einen Mal belassen wollen: Nicht zuletzt die durch die Haltungs-SPEX ausgelösten Debatten haben uns darin bestärkt, dem Thema eine regelmäßige Serie unter dem Titel »Wie wir leben wollen« zu widmen. Inspiriert von Tocotronic (und mit deren freundlicher »Genehmigung«) werden wir uns auf diesen Seiten immer wieder politischen, gesellschaftlichen und natürlich auch pokulturellen Fragestellungen und Problemen widmen. Und da man am besten immer bei sich selbst beginnt, macht Daniel Gerhardt in dieser Ausgabe den Anfang mit einem Stück zum Zustand der deutschen Popkritik.

Denn dass ein Bedürfnis nach klar formulierten Haltungen auch in diesem Bereich besteht – oder zumindest mal wieder nach ein bisschen guter alter Pöbelei! –, macht nicht zuletzt der erstaunliche Erfolg der Sleaford Mods deutlich, die Wolfgang Tillmans für diese Ausgabe fotografiert hat. Ein Komplex, in dessen Rahmen sicher auch der ewig widerstrebende, letztlich aber auch nur seiner eigenen Agenda verpflichtete, sich zunehmend wunderlich gerierende und trotz alledem immer wieder großartige Stephen Patrick Morrissey gepasst hätte. Morrissey indes war zuletzt abermals erkrankt und wollte weder sprechen, noch stand sein kommendes Album rechtzeitig für eine Besprechung zur Verfügung.

Stattdessen sprachen wir mit der wunderbaren FKA Twigs, dem potenziellen *role model* einer neuen Pop-Generation, wie Arno Raffeiner herausfand, und brachten mit Paul Weller und Michael Rother zwei *role models* vergangener Generationen zusammen: Bereits seit einigen Jahren genießt Rothers frühere Band Neu! enormes Ansehen. Insbesondere amerikanische und britische Musiker benennen Neu! immer wieder als herausragende Takt- und Impulsgeber der experimentellen Popmusik – so auch Weller, der das Gespräch mit Rother aus der Fan-Perspektive führte.

Viel Spaß mit dieser Ausgabe!

Torsten Groß

Aus produktionstechnischen Gründen fehlt in dieser Ausgabe der Literaturteil.

N° 354

TITEL

20 FKA TWIGS TEXT: Arno Raffeiner
Zwischen all den perfekten Stars von morgen wirkt FKA Twigs noch eine Spur perfekter. Die einstmals weirde Einzelgängerin hat mit nur zwei EPs den R'n'B umgestülpt und alles in ehrfürchtige Erwartung versetzt. Nun erscheint ihr Debütalbum.

REAKTIONEN

8 SPEX IN LIEBESBRIEFEN, KOMMENTAREN, SCHIMPFTIRADEN

EINKLANG

10 JUNGLE, SHAMIR, ESTHER PERBANDT, HUMAN ABFALL, JACQUES FERRANDEZ & ALBERT CAMUS, MYRIAM GENDRON

MUSIK

28 SLEAFORD MODS
TEXT: Scott King FOTOS: Wolfgang Tillmans
Wie ein mittelalter Familienvater und renommierter Künstler über die Begeisterung für eine Band wieder zum Teenager wurde – und dabei fast die Kontrolle über sein Leben verlor.

34 HOW TO DRESS WELL TEXT: Christoph Gurk

38 WIE WIR LEBEN WOLLEN N° 1 TEXT: Daniel Gerhardt

40 WAHLVERWANDTSCHAFTEN N° 4: PAUL WELLER VS. MICHAEL ROTHER
TEXT: Ulrich Gutmair & Arno Raffeiner

47 SONGTEXTKRITIK: MORRISSEY »WORLD PEACE IS NONE OF YOUR BUSINESS«
TEXT: Kirsten Riesselmann

48 FUCKED UP TEXT: Christoph Dorner

52 VOW & BODY BETRAYAL TEXT: Kristoffer Cornils

58 LA ROUX TEXT: Thomas Vorreyer

62 TEMPLES TEXT: Torsten Groß

68 VORSPIEL FÜR MARSHALL ALLEN
TEXT: Philipp Rhensius

TITEL: Daniel Thomas Smith

KOLUMNEN

33 POFALTE TEXT: Holger in't Veld

51 GOOD MORNING AMERICA TEXT: Steven Lee Beeber

57 TAXI FÜR RÜTZEL TEXT: Anja Rützel

FILM

74 *SILICON VALLEY* TEXT: Barbara Schweizerhof
Der Nerd war die längste Zeit eine Witzfigur der Filmgeschichte. Was unter anderem mit Serien wie *The Big Bang Theory* begann, setzt nun die HBO-Produktion *Silicon Valley* fort: Der Nerd wird zum Held – und mit ihm seine Art, die Welt zu sehen und zu beherrschen.

80 BILDER, DIE DIE WELT BEWEGTEN TEXT: Drehli Robnik

KUNST

82 APRIL ASHLEY TEXT: Sonja Matuszczyk

MODE

84 MODEGESPRÄCH: RAD HOURANI TEXT: Sonja Eismann

90 MODESTRECKE: GENDER SURRENDER
PRODUKTION: Jacqueline Krause-Blouin

KRITIKEN

100 ALBUM DER AUSGABE: SHABAZZ PALACES
LESE MAJESTY TEXT: Daniel Gerhardt

REZENSIONEN ZU:
Alexis Taylor, Cabaret Voltaire, Niobe, Die Antwoord, To Rococo Rot, Lower, Black Bananas u.v.a.

PERSPEKTIVE

118 DIE LIEDER DES SPANISCHEN BÜRGERKRIEGS
TEXT: Martin Baxmeyer

122 SPEX PRÄSENTIERT / RÜCKBLENDE

128 IMPRESSUM

130 AUSKLANG Susanne Kriemann exklusiv für SPEX

CONTRIBUTORS

DREHLI ROBNIK

Drehli Robnik lebt in Wien-Erdberg, ist Filmtheoretiker, Gelegenheitsfilmkritiker und Edutainer. Seit 1995 hat er an Film- und Medienwissenschafts-Uni-Instituten in Wien, Brno und Frankfurt/Main unterrichtet. Er ist Autor von Büchern zur Filmtheorie und zu Jacques Rancières Dissenskonzept. Robnik leitet ein Forschungsprojekt zur politischen Theorie des heutigen (häutigen) europäischen Horrorfilms und hat seit Ausgabe N° 20 mit Kid Creole And The Coconuts auf dem Cover manche SPEX gelesen – »viele davon gern«, wie er sagt. Robnik führt ab jetzt die SPEX-Kolumne »Bilder, die die Welt bewegten« fort.

SONJA MATUSZCZYK

Sonja Matuszczyk verdankt es ihrer Ausbildung an einem katholischen Mädchengymnasium in Bonn, dass schon früh das *Riot Grrrl* in ihr geweckt wurde. Mit 18 entfloh sie dem Rheinland, da der von ihr verhasste Karneval sie sonst mental zugrunde gerichtet hätte. Leider ist dieser jedoch mit ihr nach Berlin emigriert, wo sie nun an der FU Literaturwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte studiert. Eine brotlose Zukunft befürchtend, versuchte sie sich mit naiven 21 Jahren recht blasphemisch an der Gründung eines popkulturellen Magazins – und scheiterte grandios. Deswegen tut sie nun Buße als Praktikantin bei SPEX.

SCOTT KING

Scott King wurde 1969 im britischen Goole geboren und ist Künstler und Grafikdesigner. Seit den frühen Neunzigern lebt er in London und befasst sich mit der Bild- und Zeichenhaftigkeit im Pop. Als Art Director gestaltete er unter anderem das Magazin *i-D*, aber auch Plattencover von den Pet Shop Boys, Morrissey oder Suicide stammen aus Scott Kings Hand. Im popkulturellen Kontext interessiert sich King in erster Linie für die visuelle Inszenierung. Seine Arbeiten wurden unter anderem im ICA London, den KW Berlin, dem Münchener Kunstverein und dem New Yorker MoMA gezeigt. Für diese Ausgabe beschäftigte King sich mit der britischen Band der Stunde: Sleaford Mods.

NEUES VON UNSEREN AUTOR*INNEN

PASCAL JURT

PIERRE BOURDIEU UND JACQUES RANCIÈRE – EMANZIPATORISCHE PRAXIS DENKEN

TURIA + KANT

Als vermeintliche Gegenspieler werden die Philosophen Pierre Bourdieu und Jacques Rancière in der Regel in zwei unterschiedliche Nischen des soziologischen Rings gestellt. Tatsächlich verbindet sie mehr, als der erste Blick erlaubt: ähnliche politische Feinde, gleiche Betätigungsfelder aber auch konvergierende Ansichten. Der Sammelband überprüft die beiden Denker auf ihre Parallelen – unter anderem mit einem Text von SPEX-Autor Pascal Jurt.

MARTIN HOSSBACH

»IN DE DESERT (VERY STRANGE)«

MARTIN HOSSBACH

Sie spielten nur einen Song, »In De Desert (Very Strange)«, und das zwei Stunden lang. SPEX-Autor Hossbach beschloss sofort, ein Label (»Martin Hossbach«) zu gründen, als er On+Brr im April 2012 im Westwerk sah. Dann kam ihm jedoch Rafael Horzon vor die Flinte, und gemeinsam veröffentlichten sie die Hitsingle »Me, My Shelf And I«. Rund zwei Jahre später erscheint nun die Maxi-Single der Hamburger On+Brr: Dada-Braindance mit irrem Bariton-Gesang.

DIEDRICH DIEDERICHSEN, CHRISTOPH JACKE, U.A.

TEXTE ZUR THEORIE DES POP

RECLAM

SPEX als Reclamheft! Nun, nicht ganz, aber selten waren wir derart nah dran wie mit dieser einführenden Anthologie, die grundlegende *Texte zur Theorie des Pop* zwischen ihre Deckel presst – von A wie Adorno bis W wie Warhol. SPEX-Kolumnist und Poptheoretiker Diedrich Diederichsen wird ebenso im gelben Format kanonisiert wie die ehemaligen SPEX-Redakteure Tom Holert und Mark Terkessidis. Mitherausgeber von *Texte zur Theorie des Pop* ist Christoph Jacke.

c/o pop

COLOGNE MUSIC FESTIVAL

20. – 24. AUGUST 2014

ELBOW KELIS
WARPAINT
AGNES OBEL
MOUNT KIMBIE
THE GLITCH MOB

CASHMERE CAT
TON STEINE SCHERBEN CLAIRE
GET WELL SOON KELE OKEREKE
GONJASUFI WEEKEND HUNDREDS
NICK WATERHOUSE ABBY RONE

RYAN HEMSWORTH DEN SORTE SKOLE
ANNENMAYKANTEREIT INC. OVERWERK ADULT JAZZ
LARRY GUS HAUSCHKA TRÜMMER VIERKANTTRETLAGER
PATRICK BISHOP FUNERAL SUITS NEUFUNDLAND
ΩRACLES VON WEGEN LISBETH ...UND VIELE MEHR

TICKETS UNTER
C-O-POP.DE

FÖRDERER

Stadt Köln

Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen

PARTNER

früh

Warsteiner
WARSTEINER

Köln:Ticket
DERTICKETSERVICE

1LIVE

HKX
HAMBURG / KÖLN / EXPRESS

INITIATIVE MUSIK gGmbH

BETR.: HALTUNG I

Danke, Tino Hanekamp, »Wie, Haltung?« hat das Dilemma auf den Punkt gebracht. Erschreckend undifferenziert dagegen Thomas Hübener mit seinem Plädoyer für mehr Gleichgültigkeit – die ja genau den Hitlers und Pol Pots in die Hände spielt, weil sie so nicht mehr gestört werden. Diedrich Diederichsen erkennt die Ablehnung des »Prinzipienhaften«, das natürlich »transgrediert« werden muss, weiterhin an – ein sich zäh haltender Denkfehler, weil erstens prinzipienloses Denken und vor allem Handeln kaum möglich ist und zweitens in der prinzipiellen Ablehnung von Prinzipien deren Inhalt allzu leichtfertig neutralisiert und ausgeblendet wird.

KLAUS JANKE PER E-MAIL – 29.05.2014

BETR.: HALTUNG II

Die Edition Suhrkamp habe ich weggeschmissen. Ich lese die SPEX.

@HILFSBUCHHALTER VIA TWITTER – 12.05.2014

BETR.: HALTUNG III

Neben hochgradiger geistiger Desorientierung, brodelnden Urängsten und einer gesunden Prise Dummheit findet sich [bei AfD-Wählern] vor allem eine tiefe romantische Sehnsucht nach einer verpupsten Komfortzone, einer heilen Vergangenheit irgendwo zwischen wilhelminischer Pickelhaubenromantik und Fünfzigerjahre-Post-Nazi-Nierentischchensex. [...] Aram Lintzel hat es in der SPEX sehr schön als »Retromania« beschrieben.

AXEL FRISCHMILCH VIA *PLASTE-BLOG.DE* – 25.05.2014

BETR.: HALTUNG IV

Meine Herren! Für das Diederichsen-Richter-Gespräch brauche ich schon mal einen Fremdwörterduden.

ELVIS COOPER VIA FACEBOOK – 15.05.2014

REAKTIONEN

BETR.: HALTUNG V

Sehr geehrter Herr Diederichsen, nähme man einmal an, so etwas wie »Haltung« sei relevant oder vernünftig oder gerechtfertigt, so wäre die Haltung einer postmodernen Intellektualität, die auf wenigen Seiten Weltpolitik mit einer »Ontologie des Recordings« in Verbindung bringt, keinem zu empfehlen, der sein Dasein nicht im unbedingten Feld der anscheinend nie versiegenden »Theorie des Pop« fristet. Was mir fehlt, ist ein ehrliches Bekenntnis zur eigenen Haltung: der des akademisch und popkulturell gestützten Theoretikers, dessen Theorien vieles in einen Topf werfen, aber die Frage nach Relevanz und praktischem Nutzen für den Konsumenten unbeantwortet lassen und zu Unübersichtlichkeit führen.

BENNI KLEMANN PER E-MAIL – 21.05.2014

BETR.: HALTUNG VI

Ist das »Auslaufmodell Haltung« von Angela Merkel inspiriert?

@GERDSTODIEK VIA TWITTER – 16.05.2014

BETR.: HALTUNG VII

Als sich als links und antifaschistisch verstehendes Magazin – davon gehe ich jedenfalls aus – sollte die SPEX auch mal ein aufmerksames Auge auf radikale Muslime werfen. Oder ist dies wegen des politisch-korrekten Bretts vorm Kopf nicht möglich?

WERNER PFETZING PER E-MAIL – 02.06.2014

BETR.: HALTUNG VIII

***Mitte Mai wählte das Portal* meedia.de *den Titel von SPEX N° 353 unter »die besten Cover der Woche« und schrieb*: Alles scheißegal? Das hat in dieser Woche das Musikmagazin SPEX gefragt. In der aktuellen Ausgabe diskutieren unter anderem Diedrich Diederichsen, Daniel Richter, Sookee, Tino Hanekamp über das »Auslaufmodell Haltung«.**

VIA *MEEDIA.DE* – 16.05.2014

REAKTIONEN BITTE PER E-MAIL AN:
leserbriefe@spex.de

ODER PER POST AN:
SPEX – Magazin für Popkultur
Köpenicker Straße 178/179
D – 10997 Berlin

THIS IS
Hard Rock
HOTEL
NILE RODGERS - 13 JUN.
NENEH CHERRY - 20 JUN.
UB40 - 27 JUN.
ROBIN THICKE - 4 JUL.
ICONA POP - 11 JUL.
TINIE TEMPAH - 18 JUL.
JASON DERULO - 25 JUL.
ELLIE GOULDING - 8 AUG.
SNOOP DOGG - 15 AUG.
KYLIE MINOGUE - 22 AUG.
PITBULL - 1 SEP.
PLACEBO - 12 SEP.
AND MANY MORE...
Ibiza, love & Rock'n Roll
HARD ROCK HOTEL IBIZA
CARRETERA PLAYA D'EN BOSSA S/N 07817 SANT JORDI DE SES SALINES IBIZA - SPAIN
+(34) 971 31 42 10 +(34) 971 39 78 97 (FAX) INFO@HRHIBIZA.COM
THE FIRST
EUROPEAN
HARD ROCK
HOTEL

EINKLANG

Neues aus Musik, Mode und Literatur

TANZEN IN DER ZWIEBEL-DISCO

Shamir

TEXT: Matea Prgomet FOTO: Nick Sylvester

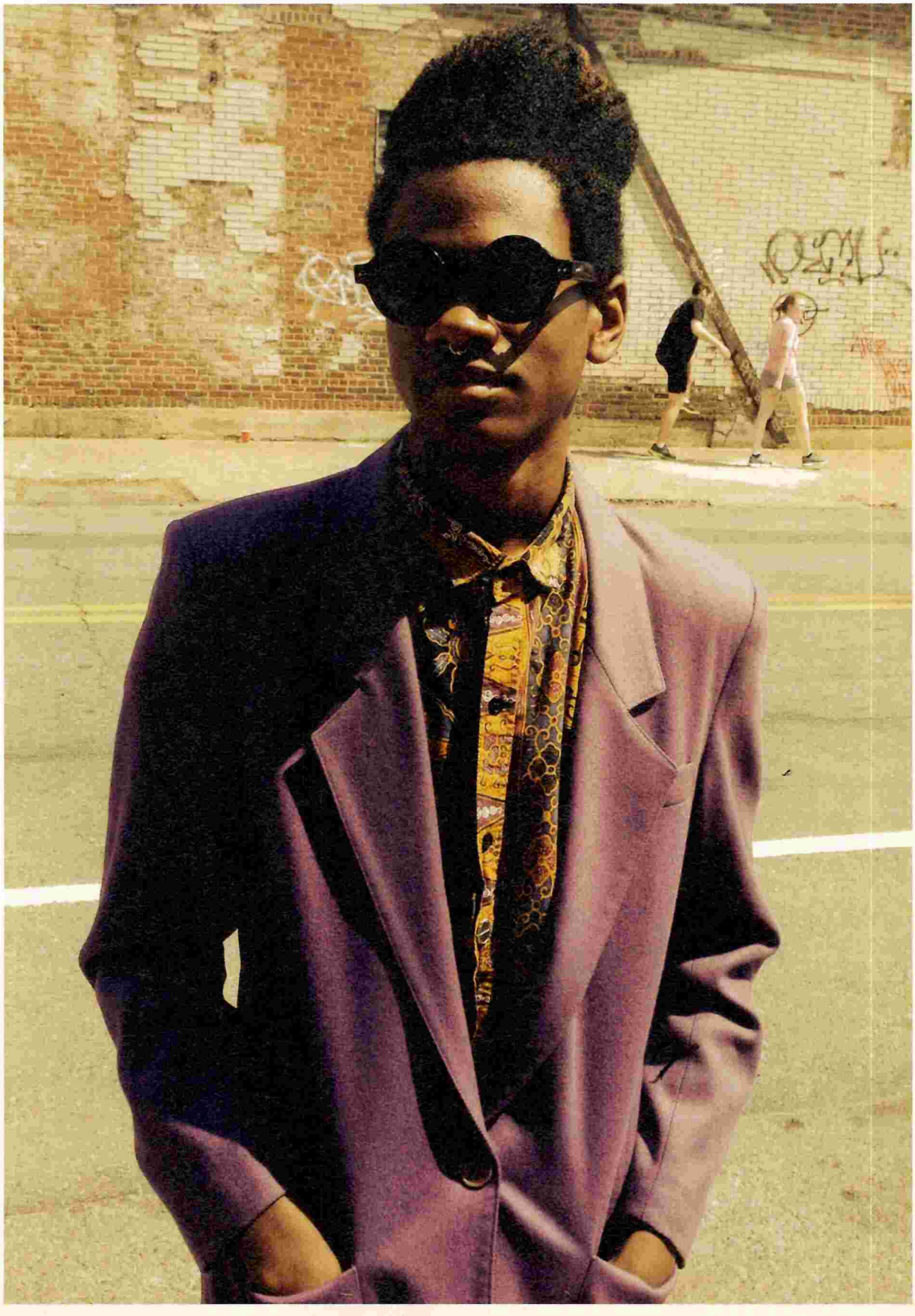
Die Haare hat Shamir Bailey aus Las Vegas mit einem Seidentuch zurückgebunden. Sein Lächeln ist vorsichtig, die gläserne, fast fistelnde Sprechstimme des 19-Jährigen überrascht. Shamir hat sich früh damit angefreundet, »anders« zu klingen, seinen Kindheitsidolen Nina Simone und Michael Jackson ging es mit ihrem androgynen Gesang schließlich ganz ähnlich. Er sei also daran gewöhnt, seine Stimme erklären zu müssen, sagt er, obwohl man ihn gar nicht nach einer Erklärung gefragt hat. Die nach eigener Einschätzung »verrückten« Stimmbänder passen natürlich zu einem Autodidakten wie Shamir: Songwriting, Gitarre, Singen, das alles hat er sich selbst beigebracht. Schreiben bedeutet für ihn auch deshalb Reduktion auf das Nötigste. Seine ungeschönte Stimme, begleitet von ein paar Akkorden, mehr brauchte Shamir anfangs nicht.

Ungeschönt – so klang auch das Demo, das Shamir im vergangenen Herbst an die New Yorker Plattenfirma Godmode geschickt hat. Das Label des Produzenten und Journalisten Nick Sylvester macht derzeit mit einem ebenso breit wie tollkühn aufgestellten Programm auf sich aufmerksam: Anfang des Jahres erschien mit *Common Interests Were Not Enough To Keep Us Together* eine einleuchtend betitelte Werkschau, die den Godmode-Sound zwischen Disco, House, Post-Punk und diversen Abstechern in verwandte Genres absteckte. Die Compilation enthält auch die ersten beiden offiziell von Shamir veröffentlichten Songs.

»Ich und Nick, das passte sofort wie die Faust aufs Auge«, sagt Shamir. »Sein Sternzeichen ist Krebs, meins Skorpion. Das bedeutet gegenseitige kreative Optimierung.« Tatsächlich hätte sich Shamirs Verwandlung vom skizzenhaft-ramponierten Bedroom-Funk zum elektrisierten Dance-Debüt ohne Sylvesters Produzenten-Geschick wohl nicht so problemlos vollzogen. Die emotionale Verortung im Schlafzimmer lässt sich Shamir jedoch nicht nehmen. Seine schillernden Popsongs infiltriert er mit kontemplativem Innenleben. Herzstück aller Lieder sind einfache, aber empfindsame Texte »im Stile klassischer Country-Balladen«. Nicht umsonst steht das akustische Lindi-Ortega-Cover »Lived And Died Alone« am Ende von Shamirs Debüt-EP *Northtown*.

Schält man auch die restlichen Songs Schicht für Schicht aus ihren Disco-, Funk-, Gospel- und 90s-House-Lagen heraus, gelangt man abermals zu einem erstaunlich genuinen Kern. Während die Hüfte zum *quirky* 4/4-Takt schwingt, fühlt sich das Herz an *torch songs* erinnert, die auch von Brad Paisley stammen könnten. Shamirs Stimme changiert dazu mühelos zwischen Glamour und Drama, bei ihr laufen alle Fäden zusammen. »Sometimes«, singt er, »a man is just a man is just a man is just what he says he is.« Von Shamir kann so ein Satz natürlich alles bedeuten.

SHAMIR
NORTHTOWN
GODMODE



TEXT: Fatma Aydemir FOTO: Dan Wilton

Alles begann mit dem *freeze* von B-Girl Terra. Einem Kind mit lilafarbenem Trainingsanzug und eiskalter Miene, das im Video zu »Platoon« vor dem Hintergrund eines weißen Raums breakt. Der Song – ein ansteckender Midtempo-Groove, viele Claps und Stimmen, die zu einem einheitlichen Klangkörper verschmelzen – stammt von Jungle, einer Londoner Band, von der bei Erscheinen des Clips noch niemand gehört hatte. Wer waren diese großartigen Musiker, deren einziges Pressefoto den *final frame* eben jenes Videos zeigte, in dem B-Girl Terra auf dem Bett eines Kinderzimmers sitzt und eine Platte mit der Aufschrift »Jungle« umarmt? Hatte etwa das sechsjährige Mädchen den Song produziert? Wohl kaum.

Ziemlich genau ein Jahr später, in einer Mainacht im Berliner Club Berghain, positionieren sich sieben Musiker in einer Reihe auf der Bühne. Der funky Auftakt von »The Heat«, zu dem das zweite Video von Jungle gedreht wurde, ertönt, und drei Stimmen singen die magischen Worte: »Doing all that I can for you«. Songs über unbedingte Hingabe und ein blecherner Feelgood-Sound rollen 40 Minuten lang durch das ehemalige Heizkraftwerk, im Publikum wird getanzt und geknutscht. Auf der Bühne dagegen wirkt jede Handbewegung einstudiert. Gefühlige Gesangspassagen werden, so scheint es, besonders streng vorgetragen.

Beim Interview sind Jungle dann nur noch zu zweit. Auf der Couch eines Kreuzberger Hotels sitzen die beiden Männer Ende 20 und legen J-Dilla-Beats vom iPhone auf. J und T – so nennen sich Josh Lloyd-Watson und Tom McFarland von klein auf – sind die Kernbesetzung von Jungle. Ein Duo also? So eng sehen es die Multiinstrumentalisten mit dem Bandbegriff nicht. Bei Jungle geht es um die Pluralität der Stimmen, nicht nur klanglich, sondern auch konzeptionell. »Die Perspektiven und Botschaften in unseren Songs kommen von mehr als zehn Menschen. Es ist quasi eine ganze Gesellschaft, die da singt«, sagt J. T ergänzt: »Es ist ein bisschen wie in der Politik. Wenn eine einzige laute Person der Partei vorsteht, distanzieren sich die Leute schnell davon. Wenn eine Gruppenmentalität zu spüren ist, ist das viel einladender. Für uns ist das direkte Demokratie.«

DIE GESELLSCHAFT SINGT

Jungle

Ihre Fressen auf Magazincovern? Ein No-Go für J und T, genauso wie jemanden zum Frontsänger zu bestimmen. Jungle wollen das Ego vor der Tür lassen, sich von realen Identitäten lösen und einfach Jungle sein. Nur so sei ein freier Schaffensprozess möglich, meint J. Herausgekommen ist bei diesem Prozess ein Debütalbum zum Niederknien, das die Kunst beherrscht, große Gefühlsregungen auf das Einfachste herunterzubrechen. Die zwölf klassischen Popsong-Konstrukte um Funk, Disco und Breakbeats besinnen sich starr auf den Groove und vermögen es, mittels altbekannter Phrasen (»Can't get enough«, »Who do you think you are?«, »I'm a son of a gun«) mit den Sehnsüchten unterschiedlichster Hörer zu flirten.

Dabei ist es vor allem das Unsagbare, das Atmosphärische im Jungle-Sound, das die Eigenheit der Band einfängt. Um das hinzubekommen, haben J und T im Studio kaum Musik gehört – man neige sonst dazu, Ideen anderer zu kopieren. »Stattdessen spiele ich einen Gitarrenpart«, erklärt T, »und J sagt, ich soll so spielen, als säße ich gerade am Strand. Oder es soll klingen wie der Sound aus dem Autoradio, wenn ich durch Miami cruise.« Oder, wie im Fall von »Platoon«, so ehrlich wie B-Girl Terras straighter Blick in die Kamera.

JUNGLE
JUNGLE
XL / BEGGARS / INDIGO

WER IST HIER DIE MUSE?

Esther Perbandt

TEXT: Jacqueline Krause-Blouin
FOTO: Birgit Kaulfuß

Sie ist die Patti Smith der Modebranche. Und »sooo Berlin!«, wie die amerikanischen Trendnasen in Esther Perbandts Shop in Mitte vergnügt ausrufen. Wenn damit die androgynen Entwürfe, die an Coolness kaum zu überbieten sind, gemeint sind, muss das wohl der Look der Hauptstadt sein, oder zumindest der von Mitte. Perbandt, einstiges *wild child* der deutschen Designgarde, wurde früher gern als »rotzig« bezeichnet. Heute, zehn Jahre nach der Labelgründung, ist sie eine etablierte Größe der Branche. Stärke und Selbstbewusstsein hat sie sich bewahrt, sie fließen allerdings subtiler in ihre Arbeit ein. »I Am Not A Muse«-Slogans, wie sie 2011 noch auf ihren T-Shirts prangten, sind nicht mehr nötig. Niemand würde es wagen, überhaupt zu fragen, wer hier die Künstlerin ist.

Aus dem Punkmädchen von damals ist eine radikale Lady geworden. Perbandt ist ein Gesamtkunstwerk, arbeitet mit bildenden Künstlern zusammen und zeigte ihre Jubiläumsshow nicht im polierten weißen Zelt der Fashion Week, sondern in der geschichtsträchtigen Volksbühne. Es dauerte eine Weile, bis Hausherr und Griesgram Frank Castorf überzeugt war, aber Perbandts von der Zwanzigerjahre-Tänzerin Valeska Gert inspirierte Kollektion »Grotesque« wurde schließlich als erste Modenschau überhaupt im über hundert Jahre alten Haus gezeigt. Skurrile Details brechen androgyne Silhouetten, *key piece* der Kollektion ist ein Cape aus Mullbinden. Punk trifft auf Grandeur, Schönheit auf avantgardistische Eleganz. Vieles ist unisex, Geschlecht spielt nur eine untergeordnete Rolle. Viel wichtiger sind Persönlichkeit, Autonomie und Attitüde. Genau jetzt ist die Designerin mit der berühmten schwarzen Locke auf dem Gipfel ihrer Ästhetik angekommen.

Perbandt wäre allerdings nicht Perbandt, würde sie nicht unermüdlich ihre eigenen Grenzen verschieben. Im Rahmen der Michalsky-Stylenite im Juli wird sie nicht nur eine neue Kollektion präsentieren, sondern auch erstmals mit ihrer eigenen Band auftreten und singen. Schon als junge Frau nahm sie Gesangsunterricht, den Mut, sich auf die Bühne zu stellen, bringt sie allerdings erst jetzt auf. »Ich habe mich immer wieder gefragt«, sagt Perbandt nachdenklich, »warum ich nicht einfach das mache, was mich glücklich macht, wenn ich es doch so genau weiß.« Das tut sie nun – und wird wieder *talk of the town* sein. Nur als »rotzig« wird sie niemand mehr bezeichnen.

ESTHER PERBANDT
ESTHER PERBANDT – LIVE
MICHALSKY STYLENITE – 11.07.2014

DEUTSCHLAND, NEIN DANKE
Human Abfall

TEXT: Dennis Pohl

»Kein Urlaub in Absurdistan«, singt Florian Messenzehl, Frontmann von Human Abfall, auf dem Debütalbum seiner Band. Nun sitzt er mit seiner Frau in einem Neuköllner Café und trinkt Cappuccino, die beiden sind im Urlaub. »Keine Sorge«, schwäbelt Messenzehl und beschwichtigt Fragen zur Authentizität seiner Texte. »Wir besuchen nur Freunde.« Seine halbe Band ist inzwischen nach Berlin gezogen, Stuttgart wurde einfach zu eng. Aber soll man Messenzehls Texte überhaupt für voll nehmen? Humor gehört zur Grundhaltung von Human Abfall. Das Leben hat die Gruppe gelehrt, nach der Komik in den Hirnficks des Alltags zu suchen.

Tatsächlich sind Human Abfall so witzig wie angepisst. Die hochroten Tiraden, die Messenzehl zu post-punkigem Lärm ablässt, entlarven die Absurdität eines durchschnittlichen deutschen Daseins. Urlaub, Sonntag, Amt – Human Abfall verarbeiten die Normalität zu einem morbiden Theaterstück. Der Schlüssel dazu liegt in der Wiederholung. Bestes Beispiel: »Abgesagt«, das zehnminütig walzende Porträt eines

Behördengangs. Zwanzigmal rotzt Messenzehl das titelgebende Wort und andere Phrasen des Amtsdeutschen heraus. Er löst sie auf zu entkernten Worthülsen, und am Ende kommt der Sicherheitsdienst. »Ich habe schon als Kind gerne Worte wiederholt, bis sie ihren eigentlichen Sinn verlieren«, erzählt der Sänger.

Human Abfall auf Satire zu reduzieren, führt allerdings an ihrem Anspruch vorbei. Messenzehl arbeitet für ein Methadonprogramm, das Suchtkranken wieder auf die Beine helfen will. Jeder seiner Texte reflektiert reale Begebenheiten: Beobachtungen aus *nine to five* hält er in einem Tagebuch fest, das er beim Schreiben seiner Texte heranzieht. Die Sätze aus »Abgesagt« – »Haben Sie schon mal über eine temporäre Auszeit nachgedacht?«, »Sie sind ja schließlich nicht das schärfste Messer in der Schublade« – wurden ihm und Bekannten bei Amtsbesuchen tatsächlich an den Kopf geworfen. Dass Human Abfall auch eine politische Agenda verfolgen, versteht sich also von selbst. Seit Jahren sind sie im Stuttgarter Untergrund aktiv, Die Nerven kennen sie noch als Teens aus dem Plattenladen.

Human Abfall selbst haben sich am Tresen getroffen. Alle Mitglieder arbeiteten zwischenzeitlich als Barkeeper, irgendwann fingen sie an zu jammen. Messenzehl interessierte sich vor allem für die verschiedenen musikalischen Hintergründe seiner Mitstreiter. Er wollte eine punklastige Band mit Leuten gründen, die andere Sachen hören, Soul, Beat, Noise, Hip-Hop. Post-Punk der späten Siebziger wurde zwar zur Blaupause, doch letztlich gibt es nur ein Vorbild, auf das sich alle einigen können – den Wu-Tang Clan.

Bleibt letztlich die Frage nach dem Bandnamen. Warum Human Abfall? »Weil wir das doch alle sind.«

HUMAN ABFALL
TANZTEE VON UNTEN
SOUNDS OF SUBTERRANIA

SINN UND SINNLICHKEIT

Jacques Ferrandez & Albert Camus

TEXT: Thomas Hübener

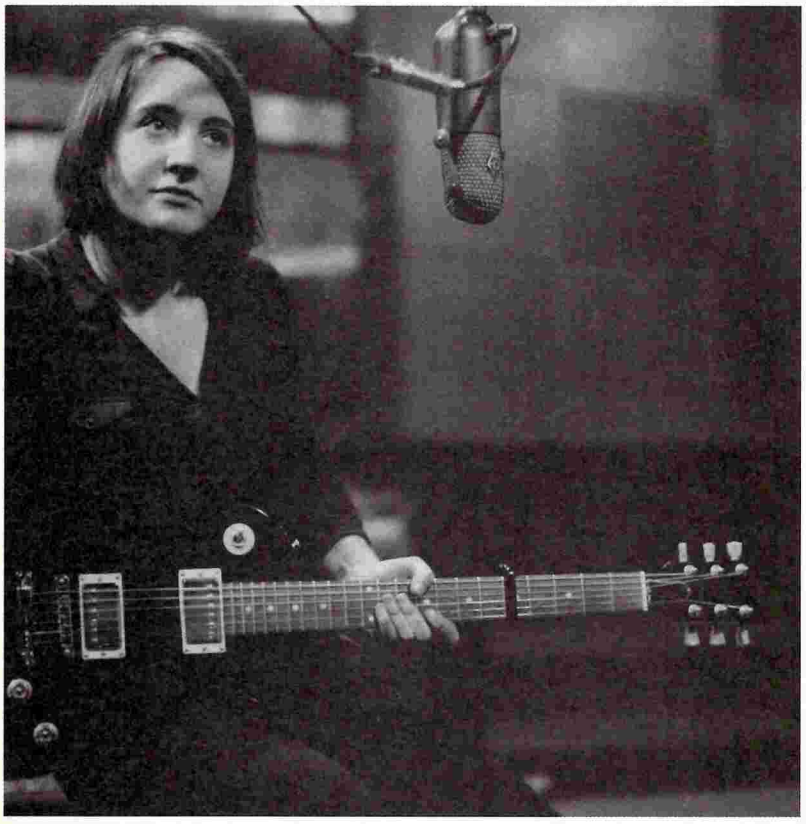
Albert Camus' Protagonist aus *Der Fremde* (1942) zählt zu den am häufigsten missverstandenen literarischen Figuren. Meursault, ein kleiner französischer Angestellter in Algier, beerdigt seine im Altersheim verstorbene Mutter, trifft am Strand Marie, schwimmt mit ihr im Meer, geht mit ihr erst ins Kino und dann ins Bett und erschießt eine Woche später am Strand in einer Mischung aus halluzinatorischem Hitzeirrsinn und Notwehrexzess einen Araber, der ihn mit einem Messer bedroht. Man verurteilt ihn *de jure* wegen Mordes zum Tode, de facto aber wird er dafür bestraft, dass er bei der Beerdigung seiner Mutter nicht ordnungsgemäß weinte, zu kurze Zeit danach einen komischen Film sah und eine Liebesaffäre begann. Damit und durch seinen Atheismus verletzte er die Tabus einer an Transzendenz sowie Sinn statt Sinnlichkeit orientierten Mehrheitsgesellschaft.

Die Sekundärliteratur vom deutschen Klappentextschreiber bis zur Psychoanalytikerin Julia Kristeva, die Meursault als »abgestumpft«, »emotionslos« und »Mann ohne Wertvorstellungen« denunzierte, verurteilte kräftig mit. Dabei ist Camus' Protagonist in seiner elementaren vitalen Bejahung des sensuellen Hier und Jetzt aus Sonne, Meer und körperlicher Lust das exakte Gegenteil eines fühllosen Nihilisten. Weil ihm wie den antiken Kynikern das kreatürliche Diesseits wichtiger ist als die abstrakten Konzepte von Gott, Moral und Nation, müssen die am Christentum und seinen Residuen Halt suchenden Essenzialisten, die sich durch die Gleichgültigkeit des Universums bedroht sehen, diesen Existenzialisten beseitigen. Er wird gleichsam zum Fremden, weil er für die anderen zu radikal heimisch in der Welt ist.

In der vom algerischen Comiczeichner Jacques Ferrandez kongenial mit hitzeflirrenden Zeichnungen und Aquarellen illustrierten Graphic Novel lässt sich die Geschichte dieses manischen Aufrichtigen, der sich den kleinen und großen Alltagslügen und Illusionen verweigert – weshalb er Marie auch nicht sagen kann, dass er sie liebt –, noch einmal völlig neu entdecken.

JACQUES FERRANDEZ
DER FREMDE. DIE GRAPHIC NOVEL. NACH DEM ROMAN VON ALBERT CAMUS
JACOBY & STUART, 134 SEITEN

TEXT: Daniel Gerhardt



BETEN MIT LEONARD

Myriam Gendron

Myriam Gendron hat keine Wahl: Hin und wieder muss die Musikerin aus Montreal ein Buch lesen. Das hat zunächst mal mit ihrem Job zu tun. Vor einer soeben begonnenen Babypause hat Gendron in einer Buchhandlung gearbeitet. Es ist aber auch gut für die Inspiration: Als Gendron letztes Jahr durch ein paar Second-Hand-Bände blätterte, blieb sie bei einer Gedichtsammlung der New Yorker Schriftstellerin, Theaterkritikerin, Politaktivistin, Aufreißerin und Schlaumeierin Dorothy Parker hängen. Gendron besaß da schon eine Gitarre, hatte aber nie viel geübt oder gar ernsthaft in Bands gespielt. »Dann las ich diese Gedichte und hörte sofort Musik in meinem Kopf.«

Inzwischen kann jeder diese Musik hören. *Not So Deep As A Well* ist das Debütalbum von Myriam Gendron, eine Platte mit neun Akustikgitarrensongs und Texten, die den Liebesgedichten von Parker entnommen sind. Gendron setzt damit die schöne Folktradition fort, alles zu klauen, was nicht niet- und nagelfest ist. Als Quereinsteigerin bringt sie aber auch einen neuen Blick auf das Genre mit. *Not So Deep As A Well* klingt wie kein Akustikgitarrenalbum vor ihm, so ruhig und klar wie sonst nur Menschen denken, die die Unausweichlichkeit ihres unmittelbar bevorstehenden Todes akzeptiert haben. »Ich mag Dorothy Parkers Mischung aus Stärke und Zerbrechlichkeit«, sagt Gendron, »die Selbstironie und den Mangel an Selbstmitleid, die sich durch ihre Arbeit ziehen.«

Parker gehörte zu einer Reihe von New Yorker Journalisten, die sich in den frühen Zwanzigerjahren täglich zum Mittagessen trafen, Highballs kippten, lästerten und die besten ihrer *wisecracks* für die Nachwelt festhielten. 1925 war sie Teil der ersten Redaktion des *New Yorker* und kultivierte vor allem in ihren Theaterrezensionen einen sarkastischen Stil, den später auch Lester Bangs und in seinem Gefolge jeder zweite Musikjournalist der Gegenwart aufgriffen. Ihr erster Mann starb jung, Parker hatte Affären, es gab eine Abtreibung, einen Selbstmordversuch und noch mehr Unerhörtes. Ende der Zwanziger zog sie nach Hollywood, schrieb Drehbücher und wurde politisch. Parker war Korrespondentin im spanischen Bürgerkrieg und wurde McCarthy-Opfer. »Man hat sie als It-Girl wahrgenommen«, sagt Gendron, »aber ich habe Dorothy nie so gesehen. Ihre Waffe war Intelligenz, nicht Oberflächlichkeit. Sie hatte ein riesengroßes Maul, war aber auch eine sehr traurige Frau.«

Auf *Not So Deep As A Well* hört man vor allem letzteres. Parkers Gedichte klingen aus Gendrons Mund wie eine Unabhängigkeitserklärung an das Leben und eine Abhängigkeitserklärung an die Liebe. Nie kann man sicher sein, ob die Frau, die vor ihrem Album nur im Badezimmer gesungen hat, das alles ganz beiläufig besorgt oder sich so sehr konzentrieren muss, dass sie sonst nichts mehr mitbekommt. Gendron erinnert darin an den Gesang, mit dem Nico Päffgen die Schicksale ihrer Soloalben besiegelte. Es ist aber ein Sohn ihrer Heimatstadt, auf den sie sich tatsächlich beruft. »Leonard Cohen ist für mich eine Art Gesangslehrer. Seine Vocals klingen wie geflüstert, wie Mantras oder Gebete. Da will ich auch hinkommen.«

MYRIAM GENDRON
NOT SO DEEP AS A WELL
MAMA BIRD

POP KULTUR

»Nick Cave is a cunt. Thom Yorke is a chunt.«

Scott King

20 FKA Twigs 28 Sleaford Mods 34 How To Dress Well 38 Wie wir leben wollen N° 1
40 Wahlverwandtschaften N° 4: Paul Weller vs. Michael Rother
47 Songtextkritik: Morrissey »World Peace Is None Of Your Business«
48 Fucked Up 52 Vow & Body Betrayal 58 La Roux
62 Temples 68 Vorspiel für Marshall Allen 100 Kritiken

FKA Twigs

Liebe dein Abbild wie dich selbst

TEXT: Arno Raffeiner
FOTOS: Daniel Thomas Smith

In einer Ära, in der die Stars von morgen immer schon vollkommen fertig aus ihren Szene-Kokons schlüpfen, wirkt die 26-jährige FKA Twigs aus London noch eine Spur perfekter als alle anderen. Einst war sie die weirde Einzelgängerin vom Land, jetzt liebt sie sich dafür und besingt diese Liebe in den höchsten Tönen. Über Jahre hinweg hat sie den von ihr so gehassten R'n'B entrümpelt, um ihrer Stimme den nötigen Platz zu verschaffen. Dann reichten zwei EPs, um alles in ehrfürchtige Erwartung zu versetzen. Nun erscheint ihr erstes Album.

Es ging los mit einem Flüstern. Dann: Hauchen, Stöhnen, Kieksen, Schmachten. Sofort war klar, dass man die enge Skala von Brust- bis Kopfstimme sprengen musste, um das Höhenfieber dieser Stimme richtig messen zu können. Dass hier Resonanzräume zum Schwingen gebracht wurden, die noch weiter oben sitzen. Das war eine Stirnstimme, mindestens, vermutlich eine Heiligenscheinstimme.

Die ersten Signale von dort oben wurden vor fast zwei Jahren empfangen. »Space / The only thing I ever knew«, sang FKA Twigs, die sich damals noch schlicht Twigs nannte, zu metallischem Geklapper, verrutschten Gitarrenakkorden und Snare-Schlägen wie Peitschenhieben. Mehr war da nicht. Der Gesang zerbrechlich und souverän zugleich, selbstbespiegelt, manipuliert, aufpoliert, ins Körperlose oder Hässliche gezerrt durch die gesamte Palette digitaler Effektpinselei – Pitch-Shifting, Layering, Vocoder, Endlosecho – mit einer markanten Ausnahme, die so streng befolgt wird, als wäre sie eines der zehn Twigs-Gebote: Du sollst nicht Autotune benutzen.

Der Stimmbegradiger mit seinen artifiziellen Abfallprodukten spielt für Twigs keine Rolle, weil er viel zu zeitgeistig, sprich: ziemlich abgeschmackt ist. Und irgendwie wohl auch viel zu lustig. Nach ihren Songs zu urteilen, steht Twigs nicht so wahnsinnig auf gute Laune, und laut eigener Aussage mag sie keine aktuelle Musik – was man nur begrüßen kann, weil beides ihrer eigenen so gut tut. Twigs zerdehnt und entkernt die Konvention namens »Song« wie eine Kaugummiblase, treibt sie bis an die Grenze zum Zerplatzen. Ihre bisher erschienenen zwei EPs klangen gespenstisch nach morgen, ihr nun anstehendes Album so sehr nach heute, wie man es sich von einem Debüt nur wünschen kann. *LP1* könnte es schaffen, alle The-xx-Fans beim Engtanz im Streichelzoo abzuholen und sie kurzerhand im luftleeren Raum auszusetzen. Da zappeln sie dann und erfreuen sich an ihrer Gänsehaut und an diesem Sound, den der R'n'B so *stripped down* bisher noch nicht erlebt hat.

Twigs hat sich für die Entrümpelung auch viel Zeit genommen. Jahrelang hat sie in ihrem Wohnzimmerstudio in Ostlondon jede nicht überlebensnotwendige Kick-Drum in ihren Songs entsorgt, hat sich von Handclaps verabschiedet und ganze Frequenzbänder den Wiederaufbereitungszyklen zugeführt. Im Jahr 2012 war in dieser Musik endlich genügend Raum für die Hochseilakrobatik ihrer Stimme geschaffen, auf eigene Faust veröffentlichte Twigs ihre *EP1*. Nach all dieser Mühe verwundert es kaum, dass sie die Augen verdreht und enttäuscht aufseufzt, wenn die Leute nun doch wieder mit der Expressetikettiermaschine ankommen und olle Labels auf ihre Musik pappen wollen. Future R'n'B zum Beispiel. Das könnte als die nächste Evolutionsstufe nach Contemporary R'n'B doch wunderbar passen, oder? Twigs will nichts davon wissen. »Ich mag R'n'B nicht besonders«, sagt sie. »Als Teenager habe ich das gehasst. Ich fand es *weird*, als die Leute begannen, meine Musik damit zu vergleichen.«

Aber das machen ja nicht alle. In Amerika sagt man »TripHop for a new time« dazu (*Pitchfork*), in England »ethereal dubstep pop« (*Guardian*). Die Worte fielen im August 2013, als *EP2* erschien. Twigs war inzwischen bei Young Turks unter Vertrag und damit Label-Freundin von The xx, SBTRKT oder Sampha geworden, aus rechtlichen Gründen änderte sie ihren Künstlernamen in FKA Twigs. Wenig überraschend kann sie auch knapp ein Jahr später mit den damaligen Verlegenheitslösungen der Musikpresse nichts anfangen. Dubstep habe sie nie verfolgt, sie gehe überhaupt kaum aus in London, die Verknüpfung mit TripHop bezeichnet sie als »lazy journalism«, die ihr nur angedichtet werde, da sie aus den Midlands vor Bristol stamme. Sie fühlt sich anderswo zu Hause: »Ich mochte Punk und Devo und Kraftwerk und Kate Bush und all diese weirden Sachen.« Was empfindet sie also, wenn jemand daherkommt und behaupten wollte: FKA Twigs mache die aufregendste Post-Bass-Irgendwas-Musik zurzeit? »Es fühlt sich komisch an«, sagt sie. Aber eine Lektion ist schnell gelernt: Komische Gefühle sind irgendwie gute Gefühle in der Welt von Twigs.

Ihre Outsider-Biografie präsentiert sie mit Stolz. Sie lässt durchblicken, dass sie sich selbst einigermaßen weird findet, und flicht diese Tatsache wie versteckte Komplimente an sich selbst ins Gespräch ein. An Bewusstsein, etwas Besonderes zu sein, mangelt es Twigs bestimmt nicht. Die Gründe dafür sieht sie vor allem in ihrer Kindheit. Sie wurde im Januar 1988 geboren, auf den Tag genau neun Jahre nach Aaliyah. Ihr bürgerlicher Name lautet Tahliah Barnett, aufgewachsen ist sie in der Provinz im Südwesten Englands. Ihre Mutter hat spanische Wurzeln, der Vater ist Jamaikaner. Mit diesem Background fällt sie in der Grafschaft Gloucestershire ziemlich aus

»Ich liebe es zu verschwinden.

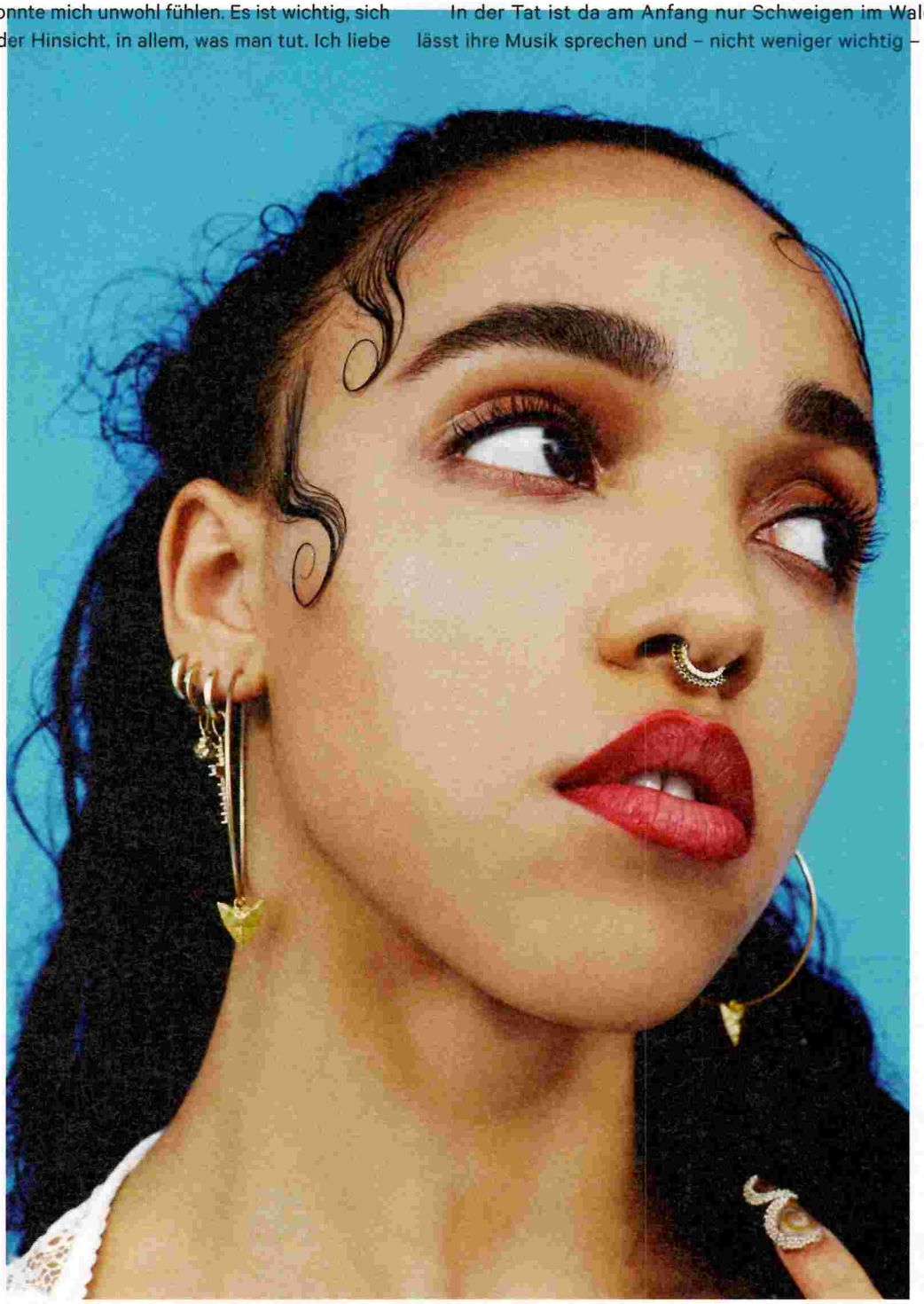
Das war schon immer so.«

der Norm, wird zur gehänselten Einzelgängerin und fokussiert sich deswegen umso mehr auf Dinge außerhalb der üblichen Routinen. Die Mutter schmuggelt sie als Salsalehrerin früh mit auf ihre Tanzabende, Twigs entdeckt ihre Leidenschaft für Ballett und Jazz Dance – noch heute geht sie einmal die Woche zum Tanzunterricht –, sie entwickelt als Teenager erste Choreografien und lernt Operngesang.

»Die Provinz ist eben die Provinz«, erklärt Twigs, »alles dort ist sehr ruhig und konventionell. Vielleicht irre ich mich, aber mir kommt es so vor, als würden die Leute dort weniger Risiken eingehen. Ich bin mit 17 nach London gezogen und konnte mehr riskieren, neue Dinge entdecken, ich konnte mich unwohl fühlen. Es ist wichtig, sich unwohl zu fühlen, in jeder Hinsicht, in allem, was man tut. Ich liebe dieses Unbehagen, ich mag es, Dinge zu lernen, ich mag es, wenn ich etwas nicht beherrsche. Genau so habe ich auch angefangen, Musik zu produzieren.«

Twigs biegt den Hals zur Seite, als wolle sie eine Verspannung lösen, es knackt laut in ihrer Wirbelsäule. Daher hat sie ihren Spitznamen: Knochen und Gelenke in ihrem Körper machen Geräusche wie zerbrechende Zweige. Und wenn sie spricht, klingt ihre Nicht-Singstimme noch höher, noch mädchenhafter, als man erwartet hätte. Gleich am Anfang sagt sie: »Ich liebe es zu verschwinden. Das war schon immer so.«

In der Tat ist da am Anfang nur Schweigen im Walde. Twigs lässt ihre Musik sprechen und – nicht weniger wichtig – die Bilder



»Ich habe eine sehr klare Vision. Wenn sie getrübt wird, gebe ich auf.«

dazu: Zu jedem Song wird ein Video gedreht, das die Kühnheit der Klänge noch verstärkt. Überhaupt nutzt Twigs ihren Körper als Projektionsfläche, im Wortsinn. Das von Jesse Kanda gestaltete Artwork ihres im August erscheinenden Albums zeigt ihr Gesicht als Make-up-Leinwand: Die Haut zwischen den markanten Lippen und den betonten Augenbrauen, mit einer im Vergleich verschwindend kleinen Stupsnase in der Mitte, ist mit grellen Rot- und Blautönen bemalt. Ihr Blick geht ins Leere, erzählt von Verletztheit und Stärke zugleich. Auf der *EP2* ist, gerahmt vom Trademark-Schmuck (Nasen- und Ohrringe sowie eine Kette mit Twigs-Schriftzug als Anhänger), praktisch nur ihr Hals zu sehen, auf Überlänge gestreckt – die digitale Version jener Körpermanipulationen, die man von Grace Jones' Plattencovers kennt. Weiche Formen statt harter Schnitte, die dadurch nur umso unheimlicher wirken. Twigs' ohnehin fast irreale Mischung aus Kindergesicht, neuzeitlicher Nofretete und einem Touch Frida Kahlo wird im Videoclip zu »Water Me« zusätzlich in luftballonhafte Künstlichkeit verzerrt. Ikone oder aufgeblasenes Ego? Vielleicht trifft es Sphinx am ehesten.

Auf jeden Fall gibt es lange keine Interviews, kaum Auftritte, entsprechende Anfragen werden von Beginn an abgeblockt. Womit sich Twigs nicht nur Freunde macht. Der Weg durch die Instanzen, hinaus aus dem sogenannten Underground, wird frech abgekürzt. Die langsame Wachstumsphase, die Twigs in »Water Me« doch so poetisch besingt (»He told me I was so small / I told him water me / I promise I can grow tall / When making love is free«), wird übersprungen. Kritik an diesem Von-Null-auf-Megastar-Schlachtplan folgt oft der Rhetorik, in der Indie-Bands seit Jahrzehnten Sell-out vorgeworfen oder der Mainstream pauschal als allein einer Produktlogik folgendes Teufelszeug abgetan wird – eine etwas kurzsichtige Argumentation im warenförmigen System Pop. Trotzdem kann es verwundern oder beängstigen, zu beobachten, dass Acts wie Twigs oder Banks sich jahrelang verpuppen, um dann aus ihrem Kokon zu schlüpfen und sich auf einen Schlag in aller Pracht und Perfektion als Stars entfalten zu wollen. Sie scheinen selbst nicht zu glauben, dass ihnen, sobald sie ins Scheinwerferlicht treten, noch viel Platz zur Entwicklung bleibt, dass ihnen Fehler jemals verziehen würden.

Als Twigs eineinhalb Jahre nach ihrer ersten Veröffentlichung und den ersten abgelehnten Interviewanfragen in Berlin ihren ersten Pressetag absolviert, ist man fast enttäuscht, dass der Rahmen so gewöhnlich ist. Die Künstlerin empfängt allein in einem Hotelzimmer, kein Manager wacht über die Gesprächsthemen, niemand manikürt ihre Hände, niemand knotet und zwirbelt ihr eines dieser Haarkunstwerke auf den Kopf, die man aus den Videos kennt. Sie trägt viel Geschmeide, viel Lippenstift, aber kein aufwändiges Styling, das ihr eine Aura von Unberührbarkeit verleihen könnte. Immerhin sprechendes Schuhwerk: unförmige schwarze Dinger mit bordsteinhohem Keilabsatz, dazu Bergsteigerprofil und Nietenbesatz. Die weirde Kreuzung aus *wedge heel* und Springerstiefel wirkt wie der perfekte Tanzschuh für die Art von Punk, die Twigs im Sinn hat. Man würde sich nicht wundern, hätte sie das Modell selbst designt und bei einer befreundeten Stylistin in Auftrag gegeben.

Am Abend des nächsten Tages tritt Twigs in der Kantine am Berghain doch auf etwas weniger militanter Sohle auf. In leuchtendes Cremeweiß gekleidet – Pluderhose, Mieder, Chiffonumhang – spielt sie ihr zweites Konzert in Berlin. An das erste kann sich vermutlich nur sie selbst erinnern. Zwischen zwei Songs erzählt sie, wie sie zwei Jahre zuvor zum ersten Mal in der Stadt war, im Rahmenprogramm der Rap-Schwergewichte Action Bronson, Danny Brown, A$ap Rocky und Joey Bada$$. »Niemand hat sich damals für dieses kleine Mädchen interessiert«, sagt sie und bedankt sich mit einem glücklichen Lächeln auf den Lippen nun umso inniger vor dem ausverkauften Haus: »Es fühlt sich so großartig an, einen Konzertsaal zu füllen!« Das Publikum hört zu wie paralysiert. Niemand scheint zu wissen, wie man sich zu dieser Musik bewegen soll. Was Balletttänzerin Twigs auf der Bühne vormacht, diese unwahrscheinlichen Hüftschwünge, die explosionsartig in die Luft geschleuderten Arme, verstärkt die Ratlosigkeit und Faszination nur noch mehr. Twigs wird von drei Musikern begleitet, die auf Midi-Pads und elektrisches Schlagzeug klopfen. Die Anordnung wirkt wie eine Visualisierung: Sie zeigt, dass hier auch alles Harmonische – Basslines, versprengte Keyboardakkorde, zerrupfte Melodien – einer Perkussionlogik folgt. Die Musik wird bestimmt von Phasen rasanter Verdichtung und dann wieder von Entzerrung bis hin zum Stillstand. Über dem Chaos und der Ruhe dominiert, von ihrem Hochsitz aus, diese Stimme.

»Ich war eine schrecklich schlechte Sängerin, fürchterlich! Ich hatte null Stimmumfang, ich habe an den falschen Stellen geatmet«, erzählt Twigs am Tag vor dem Auftritt und bricht den Satz wie zum Beweis mit langem, deplatziertem Luftholen ab. »Mit zwölf bin ich zu meiner Mutter gegangen und meinte ausgerechnet: Mum, ich will Opernsängerin werden! Die meisten Kinder gehen zum normalen Gesangsunterricht, aber ich wollte Opern singen, auf Lateinisch, einfach wegen der Herausforderung. Nach und nach wurde ich besser, heute habe ich ein ziemlich hohes Register. Aber ich würde nicht behaupten, dass ich als Sängerin ein Naturtalent bin.«

»Es ist wichtig, sich unwohl zu fühlen, in allem, was man tut.«

Umso mehr würde Twigs aber behaupten, dass sie eine Naturbegabung als Kontrollfreak ist. Dass es sich in ihrem Fall um ein Rundum-sorglos-Ästhetik-Paket handelt, war klar, sobald ihr erstes Video online die Runde machte: Hier begreift jemand Pop als holistisches Designkonzept und will am liebsten alle Fäden selbst fest in der Hand halten. Make-up, Haare, Styling, Mode, Tanz, Musik, Video … Twigs beschreibt das Umfeld, in dem all das entsteht, als ihre Kreativfamilie, ihren engsten Freundeskreis, in dem sie alle maßgeblichen Impulse gibt. Mit Informationen zum Kleingedruckten der *LP1* halten sich Künstlerin und Label im Vorfeld der Veröffentlichung allerdings etwas zurück. Zu erfahren ist, dass neben Arca, der die *EP2* koproduzierte und vor allem für seine Mitarbeit an Kanye Wests *Yeezus* bekannt wurde, auch Paul Epworth (Adele, Bloc Party) am Album beteiligt war oder der Kid-Cudi-Kumpane Emile Haynie (Eminem, Lana Del Rey). Das Video für die Single »Two Weeks« hat Nabil Elderkin gedreht, bei dem neben Frank Ocean, Arctic Monkeys oder Nicki Minaj ebenfalls Kanye auf der Kundenliste steht. Für das Debütalbum wurden also einige neue Familienmitglieder adoptiert. Es klingt nicht über die ganze Länge so karg wie Twigs' erste Stücke, aber immer noch so entschlossen wie ihre Kommentare. »Ich habe eine sehr klare Vision. Wenn sie getrübt

wird, gebe ich auf. Wenn ich denke, dass ich nicht mehr weiß, was ich mache, höre ich einfach auf. Und bekomme ein Baby oder so was.«

Trotz Visionen, Bildern, Klängen: Twigs nötigt ihr Publikum geradezu, immer noch mehr in die Leerstellen dieser Musik hineinzufantasieren, sie mit hinzugedachten Klängen und Bedeutungen zu füllen. Wenn sich die Künstlerin schon so entschieden gegen simple Verschlagwortung wehrt, vielleicht kann man ihr dann mit Assonanzen näherkommen.

Ihre erste vom eigenen Geld gekaufte Platte: *Emancipation*, 1996 erschienen, aufgenommen von einem damals eben erst zum polysexuellen Symbol mutierten Künstler, der sein Gesicht im Boklet mit der Aufschrift »Slave« schmückte. Man einigte sich darauf, den Unaussprechlichen für eine Zeit lang TAFKAP zu nennen: The Artist Formerly Known As Prince, ein Meister im Verquicken von kleinen Schweinereien mit großen Erleuchtungsgefühlen. Der Künstlername Formerly Known As Twigs ist dem von Prince in seiner Sklavenphase frappierend ähnlich. Zufall? Die Künstlerin sagt ja (auch wenn sie Prince dafür bewundert, dass er immer »so sehr die Kontrolle hatte, über alles, was er macht«). Die Hermeneutik sagt nein.

Während Twigs an *EP1* arbeitet, veröffentlicht die kanadische Autorin Tamara Faith Berger ihren Roman *Pussy* (Originaltitel: *Maidenhead*). Er handelt von einer 17-jährigen Frau, die durch Sex und Unterwerfung ungeahnte Gefühle von Stärke und Befreiung erlebt. Eine Emanzipationsgeschichte, geprägt von der obsessiven Beschäftigung der Protagonistin mit Sklaverei, Pornografie, der eigenen Privilegiertheit als Angehörige der weißen Mittelschlicht, Rassismus und philosophischen Thesen von Georges Bataille, Simone Weil und Giorgio Agamben. Twigs kennt Bergers Roman nicht. Aber der Videoclip, den sie später gemeinsam mit Tom Beard für den Song »Papi Pacify« dreht, wirkt wie eine Zusammenfassung aller Motive aus *Pussy*. Zu sehen ist ein Paar beim Tanz, sinnlich und gewalttätig: Seine Finger penetrieren ihren Mund, seine Hände schließen sich um ihren Hals, ihre Hände streicheln seinen muskulösen Rücken. In der zweiten Hälfte ist sie allein im Bild zu sehen, wie von Goldstaub und winzigen schillernden Tropfen besprüht – besudelt und befreit zugleich. Die Dynamik des Begehrens, die sich hier entfaltet, wirkt so nachhaltig irritierend wie Tamara Faith Bergers Befreiung-durch-Porno-Plot. »Ich denke, ich nehme in jeder Hinsicht die dominante Rolle ein«, erklärt Twigs. »Als ich zu Kendrick, der im Video spielt, sagte: Ich will, dass du deine Finger in meinen Mund steckst, da hat *er* betreten ausgesehen.« (Dass Anna Calvi »Papi Pacify« gerade in einer Spaghetti-Western-Version neu interpretiert hat, verleiht der Sache einen zusätzlich verwirrenden Twist.)

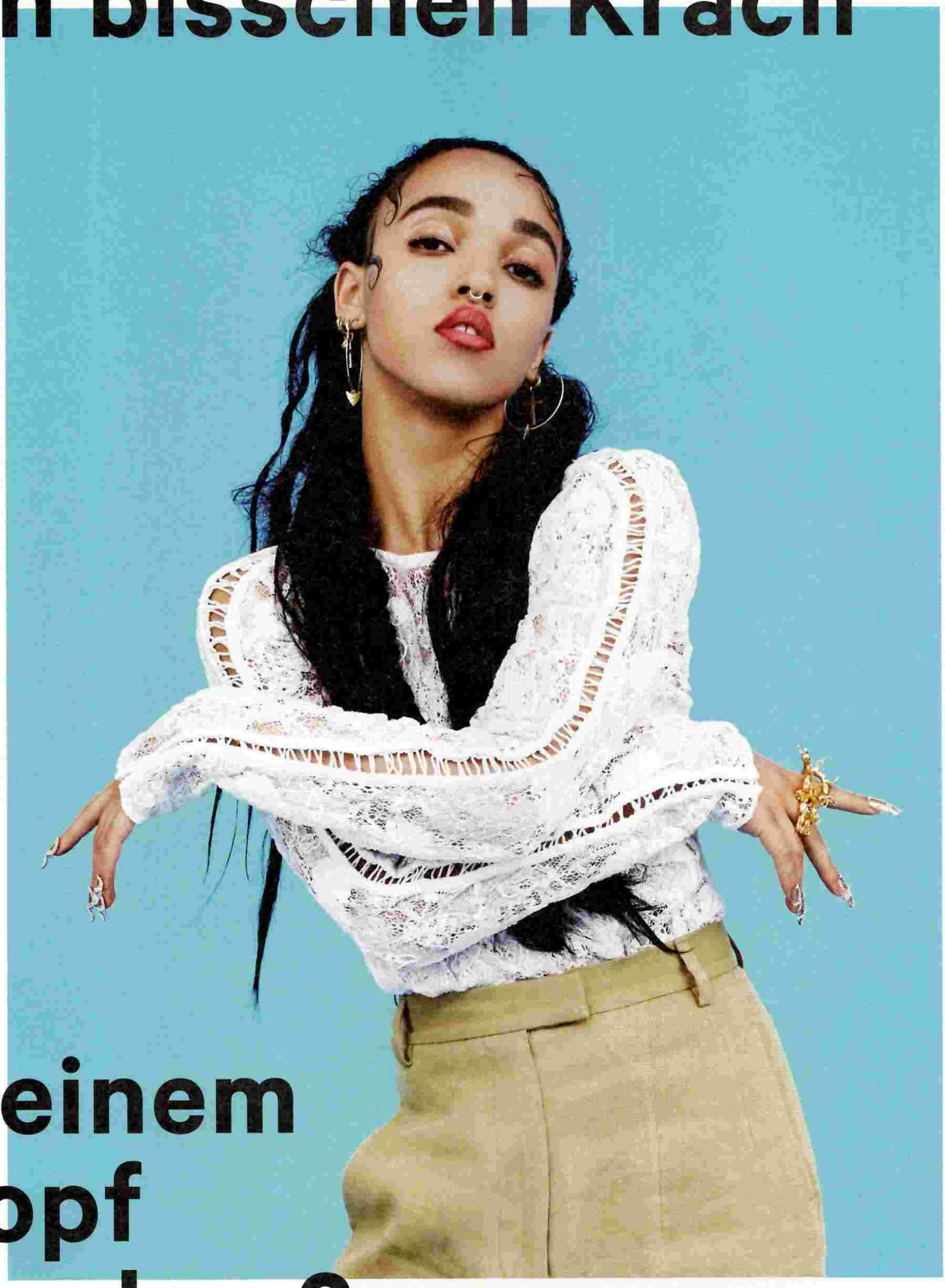
Für die April/Mai-Ausgabe des New Yorker Magazins *The Fader* schrieb Emilie Friedlander eine Titelstory über Twigs. Von den Details der Einrichtung ihres Ostlondoner Schlafzimmers über einen Besuch im Tanzstudio bis hin zum Unterwäschekauf kann man darin so gut wie alles über ihren Alltag lesen. Nur über Twigs' Liebesleben hätte sie gern mehr erfahren, schreibt die Autorin. Bemerkenswerter ist allerdings ein früherer *The-Fader*-Text von Friedlander über den öffentlich ausgetragenen Streit zwischen Sinéad O'Connor und Miley Cyrus zum Thema Ausbeutung von Frauen im Pop. Der Zwist stellte Flittchen-Power gegen Gouvernanten-Ethik und war gerade wegen der unversöhnlichen Gegensätze äußerst publikumswirksam. Letztendlich lief alles darauf hinaus, die Positionen nur noch weiter zu verhärten. Friedlander erkannte allerdings in Twigs eine dritte Position und eine mögliche Lösung des Dilemmas: »Twigs nimmt die Rolle der Pop-Diva an und betrachtet sie durch ihr eigenes verzerrendes Vergrößerungsglas. Sie bläst ihren sexualisierten Frauenkörper auf Breitbildformat auf, manipuliert seine Proportionen, zeigt unerwartete Widersprüche an ihm auf.«

Sex ist in den Songs von Twigs ohnehin die zentrale Instanz, durch die alles weitere verhandelt wird. Auch wenn sie zu bedenken gibt, dass man die Texte nicht zu wörtlich nehmen dürfe. »Alles ist sehr metaphorisch. Es könnte um das absolute Gegenteil von Liebe und Sex gehen.« Ihre dominanten Themen sind Einsamkeit und Selbstliebe. Die gern bemühten Vergleiche mit Aaliyah könnte man ergänzen um einen Verweis auf eine andere, Anfang der Nullerjahre für ihren unerhörten Sound gefeierte R'n'B-Künstlerin: Tweet. Ihr bekanntester Song ist »Oops (Oh My)«, eine Masturbationshymne über einem skelettierten Timbaland-Beat, unterkühlt und hitzig zugleich. Tweet beschreibt über mehrere Strophen hinweg, wie sie den eigenen Reizen erliegt, wie ihr Rock und Bluse wie von allein vom Körper rutschen, wie sie vor der Samtigkeit ihrer butterbraunen Haut kapituliert und nicht mehr anders kann, als sich zu liebkosen. Twigs braucht für ein ähnliches Setting nicht mehr als zwei Zeilen. »He won't make love to me now / I guess I'm stuck with me«, singt sie in »Water Me«. Da steht Selbstverführung gegen Frustmasturbation. Ganz ähnlich gelagert ist das Finale von *LP1*, »Kicks«. Der Song verhandelt die Frage: Was mache ich, wenn du nicht da bist? Wobei sich der Frust letztendlich doch in selbstbestimmte Lust verwandelt: »I just touch myself and say / I make my own damn way.«

An Letzterem wird bestimmt niemand zweifeln. FKA Twigs geht ihren eigenen verdammten Weg. Die spannende Frage ist, was wir in diese Musik noch hineinlesen, wohin ihre Bildwelten führen werden. Für den Moment kann man sich folgende Vorstellung machen: Vielleicht muss man zur Leere in diesen Songs die Frequenzen addieren, die pausenlos in Twigs' Hörzentrum pfeifen, um das ganze Klangbild vor sich zu haben. Seit Jahren wird sie von einem Tinnitus geplagt. Auslöser dafür sei ihre Gewohnheit gewesen, über schlechte Kopfhörer ständig viel zu laut X-Ray Spex zu hören, erzählt sie. Da stecken sie seither also fest, die Punkfrequenzen dieser aufregenden Musik, mittig, kreischend, schrill: in ihrem Kopf. »Ich habe inzwischen meinen Frieden damit gemacht«, erklärt Twigs. »Es ist cool. Mein Tinnitus und ich, wir hängen manchmal nur zu zweit ab. Und ich sag so zu ihm: Hey, wie wär's, wollen wir ein bisschen Krach in meinem Kopf machen?«

FKA TWIGS
LP1
YOUNG TURKS / XL / BEGGARS / INDIGO

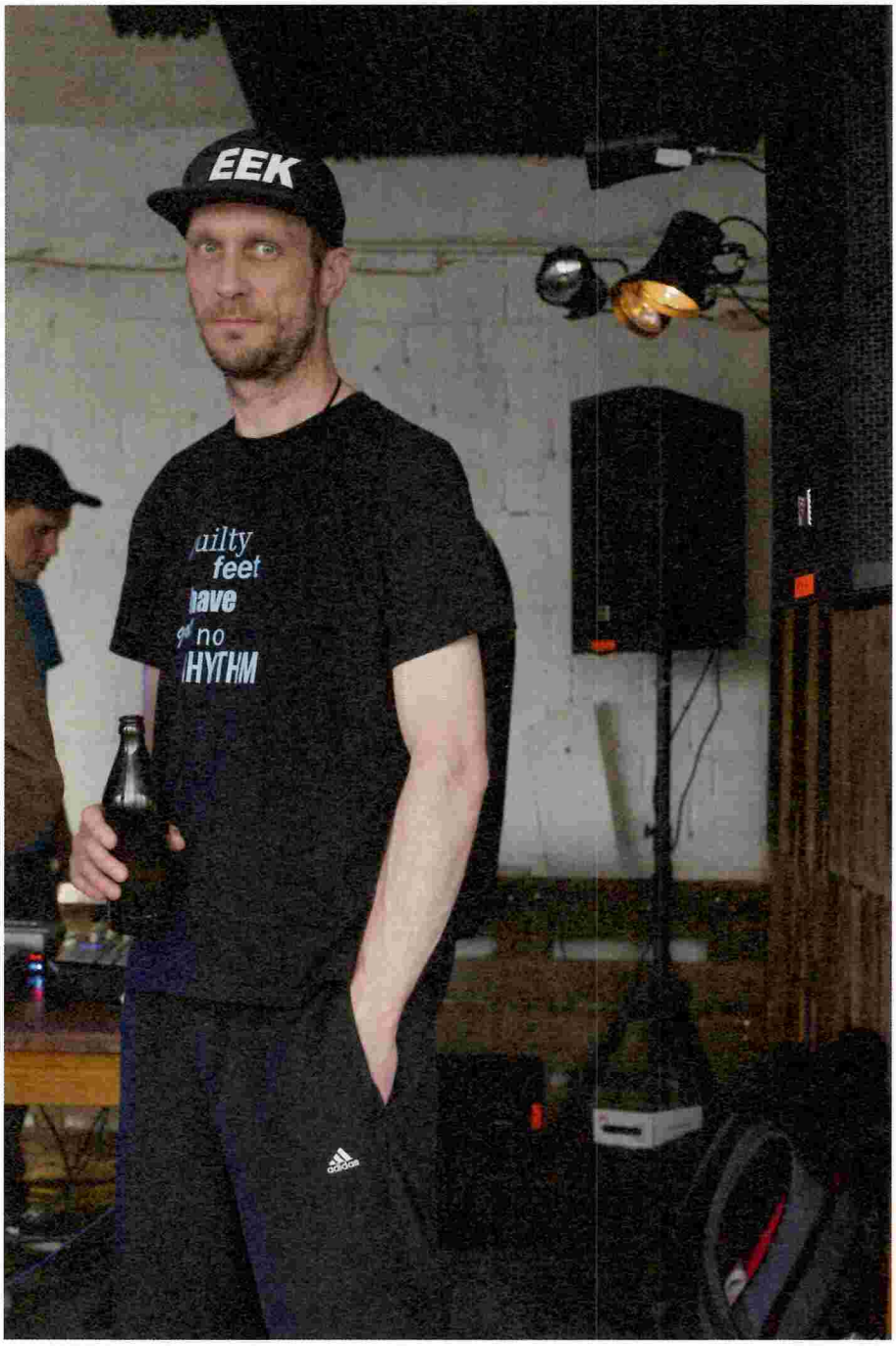
»Hey, Tinnitus, wollen wir ein bisschen Krach



in meinem Kopf machen?«

Sleaford Mods

Die Kunst des Pöbelns



Musiker aus Nottingham, Bier aus Bayern – Andrew Fearn

TEXT: Scott King FOTOS: Wolfgang Tillmans

Wie ein mittelalter Familienvater und renommierter Künstler über die Begeisterung für eine Band wieder zum Teenager wurde - und fast die Kontrolle über sein Leben verlor. Eine Selbstbeobachtung.

Musiker aus Nottingham, Bier aus Bayern – Jason Williamson

9. September 2013

Eigentlich fing alles mit einem Zufall an: Ich saß nachmittags in meinem Ess-/Arbeitszimmer und schlug die Zeit tot. Ich hätte arbeiten sollen, konnte mich aber nicht konzentrieren und klickte stattdessen ziellos durch YouTube-Videos. Jeder dürfte aus eigener Erfahrung wissen, wie schnell man dort Zeit und Raum aus den Augen verlieren kann: Man tippt etwas ein, das man sehen will, bleibt aber stattdessen in der rechten Spalte hängen, wo einem die »related videos« vorgeschlagen werden. So weiß ich zum Beispiel absolut nicht mehr, wie ich an jenem Tag auf MC Pitman kam. (Erinnert sich noch jemand an den Comedy-Rapper aus Nottingham, der über Kekse rappte, sich aber wie ein Bergarbeiter kleidete?) Doch die rechte Spalte empfahl mir anstelle von Pitman einen »Track 1« von einer Band namens Sleaford Mods. Auch wenn mittelalte Männer wie ich normalerweise sehr gereizt reagieren, wenn man sie zu einem *listen to this* oder *check this out* animieren will, schaute ich mir den Clip an. In diesem Fall *wollte* ich das Video sogar sehen, weil mir jemand am Tag zuvor von Sleaford Mods erzählt hatte und meinte, ich würde sie bestimmt mögen. Nun: Ich mochte sie nicht – ich *liebte* sie. Es war wie ein Blitz aus heiterem Himmel, es war die göttliche Offenbarung. Allein dieser Typ: Steht da auf einer abgedunkelten Bühne, schreit sich Gift und Galle aus der Kehle – und das offensichtlich für ein Publikum, das aus null Zuschauern besteht. Es war genau das, worauf ich mein Leben lang gewartet hatte. Dieser Bursche ist mein neuer Held. Danach schickte ich ausnahmslos jedem, der mir einfiel, eine enthusiastische E-Mail mit dem Link zu »Track 1« – ich war wochenlang nicht zu bremsen.

3. Oktober 2013

Inzwischen bin ich endgültig infiziert vom Sleaford-Bazillus. Es ist mir schon peinlich: Ich bin 43 Jahre alt, habe eine Freundin, eine Tochter, eine Hypothek … und kann plötzlich nicht mehr die Finger von Twitter lassen. Jeden Tag – manchmal den ganzen Tag – verwandle ich mich in einen Backfisch, der die Twitter-Gemeinde mit Sleaford-Superlativen quält: »The best thing since Earl Brutus!«, »The best band in Britain!« Der Abwechslung wegen streue ich bisweilen kleine Gehässigkeiten wie »Nick Cave is a cunt« ein. Meine neue Mitgliedschaft im Sleaford-Club gibt mir das Rückgrat, über alte Kunstfürze wie Cave oder Henry Rollins hemmungslos herzuziehen (»Henry Rollins is a twat. Actor«). Um meine Position zu verdeutlichen, twittere ich zwischenzeitlich auch ausgewählte Sleaford-Lyrics wie »Rinsing Screamadelica … hanging around the decks … boring bastards discussing the merits of The Fall«. Meine Freunde melden sich: »Was soll das? Hast du 'nen Knall?« Ich ignoriere die kleingeistigen Miesmacher. Meine Freundin meint, ich solle mir endlich einen

vernünftigen Job suchen. »Das *ist* mein Job!«, sage ich ihr und jage noch mehr Sleaford-Propaganda in die Welt hinaus. »Du bist ein armes Würstchen«, sagt sie, schließt die Tür und lässt mich und die leeren Bierdosen im nächtlichen YouTube/Twitter-Universum zurück.

30. November 2013

Inzwischen bin ich halbwegs mit der Band befreundet. Ich habe der Zeitschrift *Arena Homme+* einen Artikel über sie aufgeschwatzt und vereinbare mit Jason ein Interview in London. Als Interviewer bin ich grundsätzlich eine Zumutung: Ich beantworte all meine Fragen selbst und rede die ganze Zeit eigentlich nur über mich. Aber Jason ist die Liebenswürdigkeit in Person – ganz im Gegensatz zu dem Wüterich, den er auf der Bühne mimt. Ich versuche meinen Artikel zu Papier zu bringen, doch irgendwas hakt – auch wenn ich lange Wochenenden darüber brüte, wie ich meine mäandernden Fragen mit seinen (verständlicherweise) kurzen Antworten in eine plausible Balance bringen kann. Zu allem Überfluss kämpfe ich mit einem grässlichen Dilemma: Ich habe die Band inzwischen live gesehen und – wagen sich diese Worte wirklich über meine Lippen? – kam zu der ernüchternden Feststellung, dass der Gig ziemlich mies war. Sie spielten im The Old Blue Last im Londoner Eastend – einer Kneipe, die übrigens dem *Vice*-Magazin gehört. Jason hatte mit schlechtem Sound und einer Horde von Hipstern und Medienleuten zu kämpfen – es passte einfach nicht zusammen. Aber ich habe schon einen Plan: Im nächsten Monat spielen sie in Blackpool, der zweitärmsten Stadt in England. Ich habe mich in die Theorie verbissen, dass Blackpool das ideale Umfeld für sie bietet – und dass ich deshalb vor Ort sein werde.

14. Dezember 2013

Ich bin so aufgeregt, dass ich schon einen Tag vorher nach Blackpool fahre. Ich will das ganze Elend dieses einstmaligen Entertainment-Eldorados in mich aufsaugen. Als aber die Band am Sonntagnachmittag endlich eintrifft, bin ich – genervt von 36 Stunden in meiner eigenen Gesellschaft – schon hoffnungslos betrunken. Der Gig findet in einer Billig-Disco statt, die sich über einer Sauna befindet. Es gibt keine Bühne und weniger als 30 zahlende Gäste, aber in dieser eisigen Nacht, inmitten von abbruchreifen Wohnzimmerbordellen und vorweihnachtlichen Säufern, ist die Band absolut fantastisch. Auge in Auge mit ihrem Publikum, beide auf dem gleichen verwanzten Teppich, laufen sie zur Höchstform auf. Das Set endet mit »Wage Don't Fit«, was fast schon so etwas wie ein Soundtrack zur kaputten Lage der Nation ist: »Small talk about nothing at all / While you got a suntan and I got what? / A piss-pot / And we all get a free cream cake on a Friday.« Ganz zum Ende greift sich ein Besoffener das Mikro und grölt hinein: »The best fucking song since ›Anarchy In The UK‹.« Auch wenn mir das Geständnis peinlich ist: Der Besoffene war ich.

Keine Frage: 2014 wird das Jahr der Sleaford Mods werden. Nach dem Gig in Blackpool bin ich davon felsenfest überzeugt. Es ist einfach unvermeidbar.

18. Januar 2014

»Thom Yorke is a chunt.« Ich bin sehr angetan von meinem witzigen Tweet, weil er die gestelzte Schreibweise von »Tom« durch den Kakao zieht. Mittelklassen-Thom ist inzwischen das Feindbild. Genaugenommen habe ich ihn noch nie gemocht, aber nun, da ich die Sleaford Mods als Verstärkung habe, bin ich ganz mutig und spreche große Worte wie »Class War« gelassen aus. Die Frontlinien sind gezogen – und ich bin bereit für den Kampf. Schließlich bin ich doch Jasons Bruder im Herzen: gleiches Alter, gleicher Background. Wir sind praktisch identisch – wenn man mal davon absieht, dass ich gerade eine Professur an Land gezogen habe und im grünen Highbury lebe, während Jason noch immer für einen Hungerlohn in einem Callcenter in Nottingham malocht. Trotzdem weiß ich: Wir sind ein und dieselbe Person. Schließlich spricht er für mich – auch wenn ich in diesem Punkt nicht mehr der Einzige bin: Die Online-Reviews der Sleaford-Mods-Shows trudeln nun immer häufiger ein – man kann mit Händen greifen, dass etwas in der Luft liegt.

3. Februar 2014

Im Vorfeld des neuen Albums scheint sich die unterschwellige Strömung nur noch zu verstärken. All die Leute, die meine E-Mails vor Weihnachten nicht beantwortet hatten, melden sich plötzlich zu Wort. Ich weiß, dass ich keinen Anspruch darauf habe, aber ich verspüre tatsächlich so etwas wie Stolz. Meine Freundin macht sich über mich lustig, nennt mich Brian Epstein oder auch The Wizard of Oz. Auf hinterfotzige Weise bestärkt sie mich in meiner Illusion, dass ich irgendwie mitverantwortlich sei für den Aufstieg der Sleaford Mods, die nun tatsächlich nicht mehr aufzuhalten sind. Es gibt allerdings einen herben Dämpfer – zumindest für mich: *Arena Homme+* teilt mir mit, dass man meinen Artikel auf eine spätere Ausgabe verschiebt. Ursprünglich hätte er Ende März veröffentlicht werden sollen – genau zur Veröffentlichung des neuen Albums. *Divide And Exit* ist für den April geplant – und mein Artikel wäre direkt davor erschienen. Was gut für die Band gewesen wäre, aber auch gut für mich. Diese Schweine! Spät am Abend verschicke ich einen Tweet mit den Worten »*Arena Homme+* are gay«. Meine Freundin meint, ich solle den Tweet lieber löschen, weil er Schwule beleidige und obendrein arg pathetisch klänge. Ich gebe ihr Recht und schreibe stattdessen: »*Arena Homme+* are cunts«.

24. März 2014

Ich fühle mich geehrt, als Jason mir ein Demo des Albums schickt. Ich bin ganz aufgeregt und höre es mir allein in der Stille meines Arbeitszimmers an, nachdem Freundin und Kind schon zu Bett sind. Ich höre es noch mal. Und noch mal. *Bollocks*! Ich mag es nicht, ich mag's überhaupt nicht. Vor allem ein Song namens »Corgi« treibt mich in den Wahnsinn. Ich halte ihn für völlig daneben. Ich schicke Jason eine E-Mail. Ich lasse das Album außen vor (ich könnte ja auch danebenliegen, weil bei mir manchmal der Groschen erst langsam fällt – auch bei *Austerity Dogs* dauerte es eine Weile, bis ich das ganze Album ins Herz schloss) und schreibe nur: »Ich glaube, du solltest nicht noch mehr Songs über Tiere schreiben. Der alte Song ›Donkey‹ war schon scheiße – und auf ›Corgi‹ trifft das auch zu. Du hast nun mal kein Talent zum Tier-Songschreiber. Bleib lieber bei den anderen Sachen!« Seine Antwort besteht nur aus einem Wort: »Hahahaha.« Er ist nicht beunruhigt. Mehr als alle anderen (Andrew mal ausgenommen) muss er instinktiv spüren, dass etwas in der Luft liegt, dass etwas Spektakuläres passiert, dass sich für die Band plötzlich Türen öffnen, die ihnen bislang verschlossen waren. Man muss sich nur einmal die neuen Follower auf ihrem Twitter-Account anschauen: Namhafte alte Punk-Rocker, 2-Tone-Legenden, frühere »Madchester«-Stars oder Comedians wie Stewart Lee, Liebling aller britischen Halbintellektuellen, sind inzwischen felsenfest davon überzeugt, dass die Sleaford Mods echte Granaten sind.

19. April 2014

Es ist »Record Store Day« – und um das Ereignis gebührend zu würdigen, werden Sleaford Mods einen kleinen Auftritt vor dem Rough-Trade-Laden im Ladbroke Grove spielen. Ich habe mich dort mit Ex-Auteurs-Sänger Luke Haines verabredet, der natürlich ebenfalls ein Fan der Band ist. (Luke und ich haben uns letztes Jahr angefreundet und schreiben gerade eine Mikro-Rock-Oper zusammen.) Das Publikum besteht aus typischen Indie-Jungs,

In dieser eisigen Nacht, inmitten von abbruchreifen Wohnzimmerbordellen und vorweihnachtlichen Säufern, ist die Band absolut fantastisch.

italienischen Touristen und Cidertrinkenden Alt-Punks. Gleich am Anfang wird der Auftritt von einem drogenbenebelten Mann gestört, der in der Nachbarschaft offensichtlich bekannt ist. Er pöbelt die Band an und beschimpft sie wahlweise als Faschisten, Marsmenschen, Kommunisten oder Boten des Teufels. Der Mann ist so weggetreten, dass er sich sogar auf den Weg zur Bühne macht, um Jason das Mikro zu entreißen. Er wird schnell wieder abgedrängt, mosert aber noch immer aus dem Hintergrund und lässt Tiraden vom Stapel, die eine Mischung aus Stream of Consciousness und Free Jazz sind. Schließlich führt ihn die Polizei ab.

Später im Pub versucht sich Jason einen Reim auf den Vorfall zu machen: »Ich glaube, dass er durchdrehte – oder *noch mehr* durchdrehte als ohnehin –, weil er unseren Sound hörte, unsere aufgestaute Wut, unsere Flüche, unseren geballten Hass auf alles – von Kellogg's Cornflakes bis zu unschuldigen Angestellten … das ist wahrscheinlich die Stimme, die der arme Kerl den ganzen Tag in seinem Kopf hört. Und dann wird er auf einmal Zeuge, wie all seine Dämonen zum Leben erweckt werden. Armes Schwein.« Luke liegt wohl nicht falsch, wenn er sagt: Genau das ist der Grund, warum die Band so populär wird. Sie artikulieren die unterschwellige, unartikulierte Wut, die sich im Kopf vieler Leute angestaut hat.

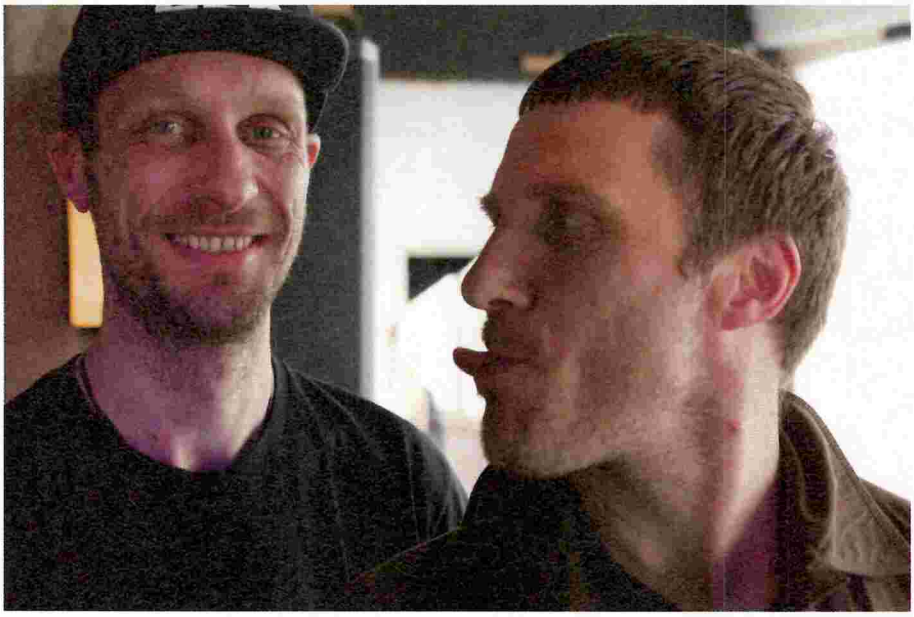
15. Mai 2014

Divide And Exit wurde vor einigen Wochen veröffentlicht und mit Jubelrezensionen gefeiert. Heute wird das Album vom *Guardian* zum dritten Mal in drei Wochen besprochen. (Man hat fast schon den Eindruck, dass sie Artikel über *Austerity Britain* nur in die Zeitung hieven, um wieder einmal die Sleaford Mods erwähnen zu können.) Die etablierten Medien haben bereits eine Terminologie entwickelt, um sich der Band zu nähern. Die Autoren sind offenkundig enthusiastisch, haben aber Probleme, die richtigen Worte zu finden – und greifen stets aufs gleiche Strickmuster zurück. Und das geht so: »Sleaford Mods are the bastard children of The Fall and Shane Meadows.« »Sleaford Mods are the bastard children of John Cooper Clarke and Wu-Tang Clan.« »Sleaford Mods are the bastard children of Happy Mondays and Half Man Half Biscuit.« Zwei links, zwei rechts. Man kann es der Band nicht hoch genug anrechnen, dass sie sich partout nicht kategorisieren lässt. Immerhin scheinen die Reviews ihre Schuldigkeit zu tun, denn das Momentum der Band wächst mit jedem weiteren Tag. *Mojo* widmet dem Album eine zweiseitige Besprechung (wobei eine Seite einer zweifelhaften Illu vorbehalten ist, die Jason & Andrew als Liam & Patsy auf dem Höhepunkt des Union-Jack-beschwipsten Britpop zeigt) und bemüht als Überschrift einen kleinen Kalauer: »Cruel Britannia«. Läuft's tatsächlich so ab? Ist das der Weg, um Karriere zu machen? Sieht jedenfalls ganz so aus. Zwei Typen, denen nicht gerade die goldene Zukunft winkt, kommen zusammen und machen rudimentäre Protestmusik. Sie wollen die Wahrheit rausbrüllen, sich lautstark beklagen und der Welt zurufen, sie soll sich gefälligst verpissen – und haben damit tatsächlich Erfolg. Sie haben so viel Erfolg, dass die Medien auf dem falschen Fuß erwischt werden und bescheuerte Vergleiche aus dem Zylinder ziehen: »X + Y = Sleaford Mods«. Nun ja, warum nicht. Hauptsache, es hilft der Band – einer Band, die hoffentlich genug Dampf im Kessel hat, um auch weiterhin eine lethargische, mumfordisierte Kultur unter Beschuss zu nehmen. Später am Abend schreibe ich einen weiteren Tweet: »*Arena Homme+* are killing art«.

Ich lege eine mehrwöchige Sleaford-Mods-Abstinenz ein – keine Tweets mehr, keine nächtlichen YouTube-Sessions. Ich frage mich, ob ich den Sleaford-Bazillus vielleicht schon verloren habe, ob sie mir nichts mehr bedeuten, nachdem sie vom Mainstream entdeckt wurden und nun jeder trendige Depp in Dalston »Tied Up In Nottz« auf dem iPod hat. Sollte meine Zeit mit den Sleaford Mods vielleicht schon abgelaufen sein?

2. Juni 2014

Gestern bekam ich eine E-Mail von Wolfgang Tillmans: »SPEX ist interessiert, meine Sleaford-Mods-Fotos zu drucken. Willst du vielleicht den Artikel schreiben?« Ich antworte umgehend: »Of course I fucking do! I love Sleaford Mods: best band in Britain.«



Ganz zum Ende greift sich ein Besoffener das Mikro und grölt hinein: »The best fucking song since >Anarchy In The UK<.« Auch wenn mir das Geständnis peinlich ist: Der Besoffene war ich.

SLEAFORD MODS

DIVIDE AND EXIT

HARBINGER / CARGO

SCOTT KING

TOTEM RELIEF

BIS 12.JULI, BETWEEN BRIDGES, BERLIN

FESTIVAL OF STUFF

10. & 11. JULI, HAUS DER BERLINER FESTSPIELE

CERTIFIED GOOD/BAD

TEXT: Holger in't Veld
ILLUSTRATION: Patrick Klose

Ladies & Gentlemen: Wir haben was verpasst! Nicht so wie an jenem Samstag Mitte Mai, als mit gleichzeitig an verschiedenen Orten stattfindenden Konzerten von Mouse On Mars und Bohren & der Club Of Gore sowie einer garantiert amtlichen Food-Buch-Präsentationsparty in der Markthalle 9 samt gewaltigem Essensaufgebot eine selbst für Berlin recht erstaunliche Verpassungsquote erreicht wurde, denn mir war nach einem harten Verkaufstag in eben jener Markthalle ganz eindeutig nach Füße hochlegen und das – ernüchternde – DFB-Pokalfinale gucken. Ein emphatisches Prost an alle Nicht-Metropolen/Nicht-Mitschnacker, die solch soziokulturelle Stressmomente nicht haben und darob manchmal »Ach, wär' doch auch mal ganz schön, so voll in Szene abzugehen« seufzen – »Nein, das ist es nicht!« Es sei denn, man verfügt über die seltene Gabe, nur an ein, zwei Dingen interessiert zu sein und diese vollsinnlich-genussfähig wahrnehmen zu können. Was aber haben »wir« nun wirklich verpasst?

Nun: das erste Jubiläum dieser kleinen Kolumne.

Fiel mir auch nur auf, weil ich am darauffolgenden Sonntag die semisympathische Berliner New-Food-Messe »Next Organic« besuchte und mich bei diesem Anlass daran erinnerte, schon im letzten Jahr hier darüber geschrieben zu haben. Damals zentrierte die Messe Brot und Schokolade, dieses Mal … Gewürze vielleicht, einige Nouveau-Salz-Verkäufer waren dabei und, na klar, vegan war auch. Na ja, 25% vielleicht (dass die aufrechte Vegan-Burger-Braterin der Kreuzberger Markthalle ausgerechnet neben einem Rehfleisch-Schnetzler postiert wurde, beweist allerdings den, freundlich gesagt, undogmatischen Umgang mit dem Thema).

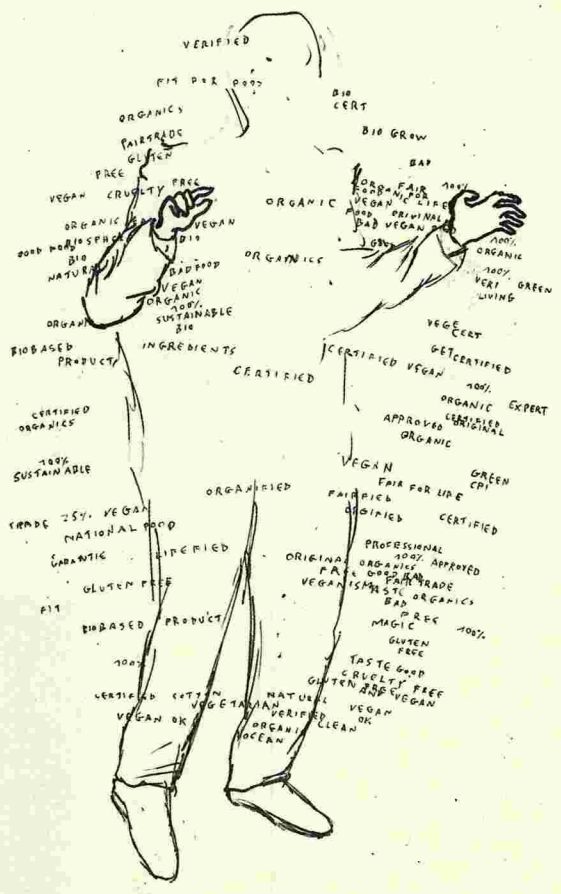
Aber, liebe Schmunzel-Freunde, die ihr bei jeder Gelegenheit einen Bio-, Fairtrade- oder Vegan-Witz versteht – was wisst ihr eigentlich über das Prozedere, das dem Versuch vorangeht, seine Produkte mit einer dieser Plaketten auszuzeichnen? Schon von der Verbraucherschutz-App »Label Online« gehört? Nein, das ist keine Empfehlung. Wenn es nicht gerade um jene Handvoll »Label« geht, die tatsächlich gesetzlichen Bestimmungen unterliegen und entsprechende Vogonen-Höllen an Bürokratie, Zeit und Geld mit sich ziehen (wie ich derzeit leidvoll selbst erfahre), sind Prüf- oder Gütesiegel vogelfrei, beliebt und zelebriert in der Humor- und Selbstkritikfernen Welt der Quartettspieler und Briefmarkensammler. Bier, Great Taste, Blu Effiency. Wer vergibt die Noten? Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass zwei der historisch bekanntesten »Gütesiegel« durch eine Umkehr der Intention ihrer Schöpfer entstanden. So geht Made in Germany auf das britische Handelsmarkengesetz von 1887 zurück, nach dem auf Waren das Herkunftsland anzugeben sei – zum Schutz der besseren britischen Waren, also ähnlich wie es hierzulande jahrzehntelang mit Made in China »funktionierte«.

Eine uns alle sentimental anfassende Geschichtsstunde bietet aber vor allem das sogenannte Parental-Advisory-Siegel! Das 1985 in den USA von vier besorgten Washingtoner Müttern, allen voran Tipper Gore, gegründete sogenannte Parents Music Resource Center hatte sich die Information von Eltern über eine vermeintliche Verrohung von Texten in der aktuellen Musik zum Ziel gesetzt. Beanstandete Lieder wurden mit X (seXuell anstößig), O (okkult), D/A (Drogen/Alkohol) oder V (violent) gekennzeichnet. Auf Platz eins der legendären 85er-Charts der übelsten Kulturerzeugnisse landete daraufhin: Prince Roger Nelsons »Darling Nikki«. In Folge wurde bekanntlich die zu drei Vierteln indizierte Kulturform HipHop mit Hilfe dieser Plakette weltweit erfolgreich.

Hach, die Achtziger, da wusste man noch, was oben, unten, rechts und links war! Ist es nach 30 Jahren Sinnsuche nicht wieder Zeit für klare Richtungsschilder? Hiermit rufe ich zur Installation wahrhaftiger Siegel auf! Aus der Hüfte geschossen vier Vorschläge:

BONVODOU (ja, es ist meine Marke, aber ich werde die erste Million der ADHS-Hilfe spenden, versprochen) – für Kreativität, die sich aus Liebe und Weltwissen speist.
TECHNOPLAST – für alles, was an der Zivilisationsgeißel Erdöl festhält.
MEAT'N'GREED – für alles, was die industrielle Fleischerzeugung befeuert.
Und schließlich FILZTH – mit extra Spucklaut auszusprechendes Label elitärer und antidemokratischer Manipulationsrhetorik. Hui … Könnte zu weit gefasst sein.

To be continued!



How To Dress Well

Liebeslieder muss man sich verdienen

Mit *What Is This Heart?* tritt der unter dem Künstlernamen How To Dress Well agierende Musiker Tom Krell endgültig ins Licht und öffnet sich dem Pop – zu seinen Bedingungen. Wir trafen Krell in Berlin und sprachen mit ihm über Nietzsche und die Backstreet Boys, Transgression und Distinktion – und über die universelle Kraft der Liebe.

TEXT: Christoph Gurk FOTOS: Jesse Lirola

Wer die Blogeinträge auf der Website dieser Zeitschrift gezielt durchsucht, spürt immer noch den Nachhall einer lauen Sommernacht im Juni 2011. Ungefähr 150 notorisch gut informierte Menschen hatten sich in der Kantine am Berghain für ein Doppelkonzert eingefunden. Es versprach Aufschluss über die schon damals drängende Frage, wie es kommt, dass die Popmusik in der Gegenwart von so vielen Stilen und Gesten, von Gespenstern und Untoten aus dem Reich der Vergangenheit bevölkert wird.

Nachdem Charles Dexter Greenspan, ein unter dem Künstlernamen oOoOO agierender Produzent aus San Francisco, gemeinsam mit der in Berlin ansässigen Sängerin Butterclock die historischen Verbindungslinien zwischen Witch House und Disco Music aufgedeckt hatte, betrat ein schmächtiger Hipster mit dünnem Oberlippenbart und Feinripp-Unterhemd die Bühne. Tom Krell alias How To Dress Well hatte wenige Monate zuvor ein Debütalbum mit atmosphärisch kunstvoll verknisterten, verschlierten Reminiszenzen an die Lieblingsmusik seiner Jugend eingespielt. Auf *Love Remains* näherte er sich stilistischen Einflüssen wie R'n'B und Idolen wie R. Kelly, als wäre er, so hat es Markus Schneider seinerzeit in der *Berliner Zeitung* formuliert, durch eine »Milchglasscheibe« von ihnen getrennt.

Bei seinem Auftritt in der Kantine überraschte Tom Krell auf ganzer Linie. Da stand kein Nerd, der mit wissendem Blick die Archive der Popmusik durchforstet, sondern ein begnadeter Crooner. Zu flackernden Videoprojektionen und rudimentären Playbacks – oder gleich ganz a cappella – legte er den emotionalen Kern der von ihm interpretierten Songs frei, übersteigerte das in ihnen aufgehobene Sentiment bis an der Rand der Exaltation – und traf ein verzaubertes Publikum mitten ins Herz.

Journalistisch geschulte Augenzeugen brachten noch am gleichen Abend in Erfahrung, dass dieser Extremist der Gefühle gleichzeitig ein Intellektueller ist, wie es ihn in der Popmusik seit Green Gartside, dem Kopf von Scritti Politti, nicht mehr gegeben hat. Der Sänger, Texter und Songschreiber brütet seit Jahren über einer Doktorarbeit im Fachbereich Philosophie, die den nihilistischen Wurzeln im Denken des deutschen Idealismus nachgeht.

Kurz darauf, im Frühjahr 2012, erschien das zweite Album *Total Loss*. Wie der Titel nahelegt, war es unter dem Eindruck menschlicher Verluste entstanden. Bereits hier begann sich How To Dress Well von der Herangehensweise eines *bedroom producers* zu entfernen. Aus der Perspektive seiner aktuellen Manifestation wird allerdings deutlich, dass das Album ein Übergangswerk war. Denn mit *What Is This Heart?* unternimmt Krell die Anstrengung, seine Songs einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. Die zwölf Stücke haben die Anmutung von Pop. Mehr als je zuvor zielt How To Dress Well aufs große, überwältigende Gefühl. Seine Kunst richtet sich an Schichten des Empfindens, die der Symbolisierbarkeit durch Popmusik selten zugänglich sind. Es ist kein Zufall, wenn sich Krell auf die im 20. Jahrhundert entstandene Technik des Stream of Consciousness beruft. Ist *What Is This Heart?* am Ende ein zeitgenössisches Gegenstück zu *Astral Weeks*, dem vor mehr als 40 Jahren entstandenen Solodebüt von Van Morrison?

Tom Krell, Ihre Musik wird von Kritikern häufig als referenziell oder sekundaristisch bezeichnet, in dem Sinne, dass sie sich in der Form eines Zitats oder Pastiches auf bereits existierende Genres wie R'n'B bezieht. Ich denke aber, Sie bringen das Material, mit dem Sie arbeiten, nicht einfach epigonal zur Aufführung, sondern umarmen es so heftig, dass das Geliebte fast zerdrückt wird, sich verformt. Aus dem, was dann noch übrig bleibt, kann etwas Neues entstehen.
Ironie ist der Tod der Seele. In meiner Musik gibt es keinen Raum für Kitsch. Sie ist kein Spiel, mit dem ich genauso gut auch wieder aufhören könne.

Mit scheint, in Ihrer Musik laufen mindestens zwei große Narrative zusammen. Da ist einerseits die afroamerikanische Linie, die mit der Entstehung von Soul in den Sechzigerjahren begann, eine industrialisierte Musik, wie am Fließband hergestellt, die aus dem Innersten kommt und sich an das Innerste richtet – an die Seele, die aber gleichzeitig immer als das Innerste eines Kollektivs, einer Community, gefasst ist. Andererseits stehen Sie unter dem Einfluss des Singer-Songwriter-Genres, das emotionale Zustände weißer, vereinzelter, bürgerlicher Individuen artikuliert.
Ja, das stimmt, und ich sehe darin auch keinen Widerspruch. Was ich mache, entspricht dem kulturellen Horizont eines Amerikaners im 21. Jahrhundert. Ich hasse Musik, die immer nur sagt: »Ist das nicht traurig?« – und dieses Sentiment nicht auch gleichzeitig im Rahmen einer Performance zum Ausdruck bringt. Das ist der Grund, warum ich mich mein ganzes Leben lang zur Soulmusik hingezogen gefühlt habe. Wenn ein Sänger wie Smokey Robinson den Mund aufmacht, dann muss man nicht einmal Englisch sprechen können, um zu verstehen, was da emotional abläuft.

In einem Interview, das Sie zur Veröffentlichung Ihres zweiten Albums *Total Loss* gegeben haben, sprechen Sie von der enormen Bedeutung, die der Affekt – der sofortige, unvermittelte Impuls – für Ihre Musik hat.
Wenn ich Songs schreibe, dann sitze ich meistens am Klavier. Auf einmal kann es geschehen, dass ich etwas höre, was mich bewegt. Wenn das passiert, dann versuche ich diesem Moment möglichst viel Eigendynamik zu verleihen, bis ich in der Lage bin, einen Song aus mir herauszuwringen, so wie Wasser aus einem nassen Handtuch. Ich möchte meine Hörer auf der gleichen Ebene erreichen. Sie sollen vom Affekt getroffen werden, bevor ein Vorgang der Codierung und Symbolisierung eintritt. Aus diesem Grund mag ich die Backstreet Boys so sehr. In ihrer Musik sind wir umgeben von Simulationen der Gefühle. Aber wenn man einen ihrer Songs hört, dann kann man einfach nicht verhindern, dass man eine Gänsehaut bekommt. Der Körper reagiert. Er sagt einem: »Ich verstehe das, ich weiß, was das ist«, bevor andere Instanzen in einem rufen: »Nein, nein, nein. Das ist schrecklich. Ich hasse die Backstreet Boys.« Wir haben eine ganze Reihe von Techniken entwickelt, mit denen wir starke Gefühle abwehren, aus Angst, sie könnten uns aus unserem gewohnten Leben und aus unseren Komfortzonen herauskapitulieren.

Popmusik gibt den Menschen das Gefühl, individuell gemeint zu sein. Die Stimme, die da aus den Lautsprechern kommt, singt nur für mich. Gleichzeitig ist klar, dass es sich um ein für alle verfügbares Massenprodukt handelt, das diese Emotionen auslöst.
Wer ein Album von Beyoncé kauft, tut das nicht, weil sie oder er insgeheim hofft, eigentlich sei das keine Ware. Ich glaube auch nicht, dass die Leute erwarten, die darauf enthalte Musik sei authentisch. Was ich mache, bedient sich genau dieser Sprache, verfolgt aber andere Intentionen. Sagen wir, es ist Pop, der nicht populistisch sein will.

Pop-Musik, so formuliert es der Kulturtheoretiker Diedrich Diederichsen in seinem aktuellen Buch, bedient sich einer scheinbar allgemeinverständlichen Sprache, will aber zwischen ihren Hörern gerade nicht den kleinsten gemeinsamen Nenner herstellen. Was diese Kultur in Bewegung hält, hat immer auch mit der Herstellung von Differenz zu tun.
Es gibt Formen der Popmusik, die in ihrer Gesamtheit so etwas wie eine Grammatik bilden. Innerhalb dieser Regeln versuche ich Dinge zu artikulieren, die unter den Bedingungen dieses Systems nicht vorgesehen sind und insofern aus der Ordnung eigentlich herausfallen. Ich habe das von Xiu Xiu gelernt, der sagt: »Hey, look past the pop form. I am dying!« Das stellt eine offenkundige Dissonanz her. In einer Sprache, die alle fließend beherrschen, hört man etwas, das zu der Leichtigkeit, in der es ausgedrückt wird, nicht passt. Ich sterbe! So was lässt sich in der Grammatik des Pop normalerweise kaum metabolisieren. Ich möchte die Idiomatik des Songs so sehr mit roher, unsublimierter Emotion anreichern, bis sie in ihren Grundfesten auseinanderzubrechen droht. Ich teste die Grenzen dessen, was die Form noch in sich aufnehmen und tolerieren kann.

»Wir müssen an Liebe und Sympathie glauben, wenn wir nicht alle untergehen wollen.«

Könnte man Ihre Musik in diesem Sinne als experimentell bezeichnen?
In der Welt der Avantgarde ist oft eine sehr reaktive und geradezu reaktionäre Dynamik am Werk. »Wir mögen Noise. Geh uns bloß mit Musik aus dem Weg!« Als ich Teenager war, gab es Zeiten, in denen mich das alles sehr angezogen hat.

Sie haben früher Noise gehört?
Ja, und sonst nichts. Ich mag diese Musik immer noch sehr gerne. Aber oft ist sie Teil eines Denkens, das nur zur Herausbildung exklusiver, elitistischer und esoterischer Gemeinschaften führt. Die Avantgarde stand immer vor der Aufgabe, eine Distanz zu einer kranken Welt einzunehmen, ohne das soziale, das interpersonale Moment zu verlieren. Daran ist sie oft gescheitert. Experimentell zu sein, bedeutet für viele, den harten, den totalen Bruch mit den Verhältnissen zu suchen.

Die Kraft der Negation …
… der abstrakten Negation, um es mit Hegel zu sagen. Es mag ein wenig peinlich sein und prätentiös wirken, Nietzsche in einem Interview mit einer Musikzeitschrift zu zitieren. Aber für unseren Zusammenhang finde ich interessant, wie er gegen die abstrakte Negation

die Metapher der Maske ins Spiel bringt. Eine dieser Masken wäre vielleicht die bereits erwähnte Pop-Form. Die dominanten Strömungen einer Gesellschaft könnten denjenigen, der sie trägt, als einen der ihren verkennen und in der Folge einen Veränderungsprozess durchlaufen. Vielleicht führt das zu einer Integration dessen, was sich hinter der Maske verbirgt? Im Fall meiner Musik könnte es sein, dass das Genre der Popmusik aufnahmefähiger wird für Schönheit, Empathie, Wahrhaftigkeit – und weniger an kapitalistischer Simulation in sich trägt.

Ihr neues Album beginnt nicht gerade mit einer potenziellen Hitsingle.
»2 Years On« markiert das emotionale Terrain, von dem dieses Album handelt und auf dem die Musik errichtet worden ist. Es sagt, gleich kommt ein Liebeslied. Wenn du das haben möchtest, dann musst du erst durch ein Tor gehen und es dir mit einem Song über Scham verdienen.

Das Stück scheint von einer Erinnerung an eine sexuelle Erfahrung unter Kindern zu handeln. Die Mutter kommt ins Zimmer. Sie werden erwischt. Offenbar schildern Sie eine traumatische Urszene, in der Verletzungen entstanden sind. Es geht um Verlangen und Versagung ...
... und um Liebe, die mit Schuld beladen wird. Es ist in der Tat eine autobiografische Begebenheit, in der ich miterlebt habe, wie Menschen, die in meinem Leben eine Rolle spielen, um die Möglichkeit gebracht werden, erotische Neigungen auszuleben. Wie sie gebrochen wurden und es nach wie vor verdienen, zu lieben und zu begehren – und geliebt und begehrt zu werden. In dem Text habe ich darauf geachtet, nicht zu spezifisch zu werden, also gerade nicht in das Genre des *confessional song* abzugleiten, weil es mir ganz wesentlich darum geht, gleich am Anfang einen Rahmen zu setzen, der uns alle betrifft. Der Track handelt vom Menschsein als solchem, von der Grunderfahrung, dass wir alle von unserer persönlichen Geschichte unausweichlich affizierte Tiere sind. Unser Begehren befindet sich immerzu in Kampf, in Harmonie oder in Dissonanz mit dem, was wir in der Vergangenheit erlebt haben und wie wir uns daran erinnern. Insofern gehorchen meine Texte dem Stream of Consciousness.

Hat das auch etwas mit der von Sigmund Freud begründeten Technik der freien Assoziation zu tun?
Ich bin mit HipHop aufgewachsen und habe als Jungendlicher meinen Freunden permanent Freestyle vorgerappt. Wenn ich – wie jetzt gerade – spreche, dann mache ich zwischendurch eine Pause, um meine Gedanken zu sortieren. Ich trete gewissermaßen hinter mich selbst zurück, reflektiere und überlege, was ich als nächstes sagen werde. Beim Freestyle gibt es diese Pausen nicht. Man bringst alles, was einem durch den Kopf geht, sofort in rhythmisierte Worte.

Die Selbstzensur ist weitgehend suspendiert.
Nehmen wir noch mal »2 Years On«. Hätte ich das Lied in der Manier eines traditionellen Songwriters begonnen, aus der Position eines Ichs, dann wäre ich nie im Leben auf die Idee gekommen, mich so weit zu öffnen und eine derart intime Geschichte aufzugreifen. Das war keine Entscheidung, die ich vorab getroffen habe. Sie ist erst im Prozess der Emotionalisierung durch Musik entstanden.

Es ist nicht so sehr eine bestimmte Person, die da spricht, sondern eine Subjektivität, die man vielleicht als »exemplarisch« bezeichnen könnte.
Das Ich ist eine Funktion der Selbstkontrolle. Durch sie erfahre und lerne ich niemals etwas Neues über mich. Wenn ich 15 Minuten lang freestyle, dann unterlaufen mir Dinge, die sonst nie möglich wären. Das Ergebnis kann ich mir anschauen, und das ist dann eine Quelle der Erkenntnis. »Wow, wer hätte gedacht, dass ich das bin?«

Ihr neues Album klingt so, als wäre die Produktion mit hohem Aufwand verbunden gewesen. Das ist nicht mehr die Musik eines *bedroom producers*. Werden Sie nicht früher oder später Ihre akademische Laufbahn, die Sie parallel verfolgen, an den Nagel hängen müssen?
In meinem neuen Album steckt sehr viel Selbstvertrauen. Das habe ich mir in den letzten Jahren durch die vielen Auftritte und ständige Touren erarbeitet. Mit dieser Karrieremöglichkeit habe ich längere Zeit geliebäugelt. Nun weiß ich: Es ist genau das, was ich will. Mehr als alles andere auf der Welt. Ich finde einen so großzügigen Geist im Publikum, vor dem ich spiele.

Wenn Sie von dem »Geist« sprechen, dem »Spirit«, der diese Menschenmengen beseelt, dann rufen Sie metaphysische Konzepte auf, die auch in Ihren Albumtiteln eine prominente Rolle spielen. Was ist eigentlich das »Herz«? Gibt es für Sie eine Stelle, an der es zu finden ist?
Ich interessiere mich für Transzendenz – aber nicht in einem mystischen, sondern in einem mondänen, innerweltlichen Sinn. Kennen Sie den amerikanischen Erzähler George Saunders? Ich habe im vergangenen Jahr fast alle seiner Geschichten gelesen. Die meisten von ihnen spielen in nicht allzu ferner Zukunft. Der Neoliberalismus und der Techno-Kapitalismus laufen Amok. In seiner Kurzgeschichte »My Flamboyant Grandson« bewegen sich ein Großvater und sein Enkel durchs nächtliche New York. Der gesamte urbane Raum ist von Hologrammen mit Werbung durchsetzt. Sie sind an die Stelle der Billboards des 20. Jahrhunderts getreten. Damit der Blick auf die Straßen frei wird, müssen die Passanten eine Gebühr zahlen. Der Enkel liebt das Musiktheater, und der Großvater möchte ihm den Besuch einer Vorstellung ermöglichen. Leider hat er kaum Geld, also kratzt er seine letzten Ersparnisse zusammen, damit sie beide die Hologramme loswerden und ihren Weg ins Theater finden können. Es gibt sie immer noch, die Risse und Schlupflöcher in einer alles durchdringenden Simulation, in einer anti-humanen, kapitalistischen Realität.

Das wäre also das Gegenteil einer abstrakten Negation.
Ja, die abstrakte Negation ist eine Cowboy-Mythologie, in der man sagt: Ich hab die Schnauze voll, ich ziehe mich aus allem heraus und gründe meine kleine Kooperative. Mit geht es mehr um Transgression, um die Überschreitung einer bestehenden Ordnung, die mit ihren eigenen Mitteln verändert wird. Liebe und Sympathie sind für mich von ungeheurer Bedeutung. Wir müssen an ihre Möglichkeit glauben, wenn wir nicht alle untergehen wollen.

HOW TO DRESS WELL
WHAT IS THIS HEART?
WEIRD WORLD / DOMINO / ROUGH TRADE

WIE WIR LEBEN WOLLEN N° 1

LASS DAS BEI 'NEM BIER BESPRECHEN!

TEXT: Daniel Gerhardt

Nur noch die eigene Bequemlichkeit scheint den deutschen Musikjournalismus vom Sterben abzuhalten. Auflagen und Anzeigenerlöse sinken weiter, neue Konzepte sind kaum in Sicht. Stattdessen igeln sich viele Protagonisten in künstler- und industrienaher Kumpelhaftigkeit ein. Dabei wäre es Zeit, sich auf Dinge zu besinnen, die eine gute Freundschaft wirklich auszeichnen.

Ich schwöre, ich habe es selbst gesehen: das Funkeln in den Augen eines Musikjournalisten, den Ausdruck aufrichtiger Begeisterung. Es ging dabei natürlich nicht um eine neu entdeckte Band oder ein besonders tolles Konzert, sondern um *die gute alte Zeit* des Musikjournalismus. Als Arbeitskollege, der erst im 21. Jahrhundert dazugestoßen ist, kann man sich überhaupt keine Vorstellung von den Verköstigungskapazitäten machen, die die Musikindustrie in ihren goldenen Jahren an den Tag legte. Da wurde geflogen und verhätschelt, gefressen, gesoffen und exquisit genächtigt. Ließ es sich irgendwie einrichten, traf man zwischendurch auch noch eine Band zum Interview. Urlaub brauchte man eigentlich nie, man hatte ja die Arbeit.

Heute geht es nüchterner zu. Die Musikindustrie hat ein paar wirklich düstere Jahre hinter sich, wähnt sich inzwischen aber wieder auf halbwegs festem Boden. Der deutsche Musikjournalismus hingegen hat sich bis heute nicht vom Schock der digitalen Revolution erholt. Gegen sinkende Auflagen und Anzeigenerlöse wird vor allem eine Strategie des unbeirrten Weitermachens gefahren. Seit Jahren hält sich eine noch immer bemerkenswerte Vielzahl von Musikmagazinen mehr schlecht als recht über Wasser – entweder durch gelegentliche Nostalgiebedienungseinzelerfolge (»Nirvana-Titel geht immer«) oder eine zunehmend kreative und abenteuerliche Kombination von redaktionellen Inhalten und Marketing. Sagen wir's poppoetisch: Wenn in den wilden Jahren die Industrie der Presse noch Kokslinien ins Glück gelegt hat, ist vom Rausch heute nur die Abhängigkeit übrig geblieben.

Ist es überhaupt sinnvoll, an diesem Zustand festzuhalten? Und hält vielleicht dieselbe Hartnäckigkeit, mit der der Musikjournalismus sein Leid erträgt, ihn auch davon ab, sich zu erneuern oder wenigstens zu hinterfragen? Bisher ist es weder SPEX noch einem der Mitbewerber gelungen, sich erfolgreich im Internet aufzustellen. Zwar marschieren immer mehr Verlage mit E-Papers, mobilen Seiten und Spezialisten-Apps los, aber vorher wäre eigentlich die Frage zu beantworten, was dabei überhaupt vermittelt werden soll. Heftinhalte aufs Tablet zu übersetzen reicht nicht, das zeigen die bisherigen Reaktionen auf solche Angebote. Vielleicht liegt's ja an den Heftinhalten.

Musikjournalismus muss sich, vor allem wenn er periodisch erscheint, vermehrt vom Tagesgeschäft lösen. Er sollte nicht ausschließlich abbilden, was veröffentlicht wird und passiert ist, sondern den Istzustand und seine gesellschaftliche Bedeutung über die Musikwelt hinaus analysieren – und davon handeln, was in Zukunft passieren könnte. Nicht die Veröffentlichungspläne von Plattenfirmen sollten sein Erscheinungsbild prägen, sondern das Erscheinungsbild des Musikjournalismus sollte die Veröffentlichungspläne der Plattenfirmen prägen. Eine Stärke des Musikjournalismus, die ihn noch immer vom gelegentlich aufflammenden Interesse des Popfeuilletons unterscheidet, ist sein Nerdwissen. Dieses sollte er nicht eitel zur Schau, sondern in den Dienst von Newcomern und Leserschaft stellen.

Stattdessen wird vielerorts weitergemacht wie bisher. Wie alle Menschen, die im Grunde nichts Wichtiges zur Welt beitragen, neigen auch Popautoren zur Bequemlichkeit – versuchen Sie doch mal, einen Berliner Musikjournalisten davon zu überzeugen, eine Promo-CD wiederzufinden oder eine Veranstaltung außerhalb von Kreuzberg zu besuchen. Bester Freund der Bequemlichkeit ist darüber hinaus die Kumpelhaftigkeit: Musikjournalisten, Industrievertreter und Künstler schmoren derart im gemeinsamen Saft, dass längst jeder jeden kennt und das Vertreten kritischer und kontroverser Standpunkte bisweilen schwierig wird. Zerpflückt man die Quatschband des Promoters, den man später noch zum Bier trifft? Und riskiert man den Liebesentzug der Plattenfirma, die ihren aktuellen Hoffnungsträger gleich mitbringt in die Kneipe?

Es ist menschlich, solche Fragen hin und wieder mit »nein« zu beantworten oder, etwas eleganter, unbeantwortet vom Tresen zu wischen. Es ist aber auch zu wenig. Haltung zu bewahren ist anstrengend und unbequem, so viel sollte uns Tino Hanekamps Liebste im letzten Heft beigebracht haben. Für einen Musikjournalismus, der nicht länger die eigene Krise beweint, sondern sich seine Relevanz zurückerkämpft, ist sie außerdem unabdingbar. Deshalb ein kollegialer Lösungsvorschlag: hart bleiben, ehrlich und radikal sein, viel trinken, den Karren zur Not mit Schmackes vor die Wand fahren. Man muss den Streit nicht immer suchen, man muss ihn aber auch mal aushalten können. So läuft das doch unter Freunden.

ZERPFLÜCKT MAN DIE QUATSCHBAND DES PROMOTERS, DEN MAN SPÄTER NOCH ZUM BIER TRIFFT?

Wahlverwandtschaften N° 4

Paul Weller vs. Michael Rother

»Für mich ist das der Herzschlag der Welt«

TEXT: Ulrich Gutmair & Arno Raffeiner FOTOS: Yves Borgwardt

Ohne den einen hätte die Britpop-Welle vor 20 Jahren so nicht stattgefunden. Ohne den anderen wäre vieles in der Rockmusik heute kaum vorstellbar. Paul Weller ist ein *working class hero* der englischen Popmusik und wird als »The Modfather« verehrt, Michael Rother prägte mit seiner Band Neu! im Düsseldorf der Siebzigerjahre weltweit ganze Generationen nachfolgender Bands. Weller hat Neu! relativ spät für sich entdeckt, zeigt sich vor einem Auftritt in Berlin beim Zusammentreffen mit dem eigens angereisten Rother aber umso begeisterter: ganz der wissbegierige Fan, der gar nicht genug Details erfahren kann. Ein Gespräch über den Blues, spritzendes Blut auf der Bühne und die deutsche Autobahn.

Herr Weller, Herr Rother, haben Sie sich vor dem heutigen Tag schon einmal getroffen?
Paul Weller: Ja, in Hamburg. Ich glaube, das war im Januar 2012, und es war bitterkalt. Ich hatte Michael gebeten, ein Stück von meinem letzten Album *Sonik Kicks* zu remixen.

Der Remix ist letztendlich nie erschienen. Warum nicht?
Michael Rother: Ich war sehr enthusiastisch, ich hatte einen für meine Begriffe schönen Remix produziert. Dann habe ich das Feedback bekommen: »Wir hätten gerne die von dir bearbeitete Stimme und wollen damit unseren eigenen Mix machen.« Das hat dann jemand gemacht, aber für meinen Geschmack war es zuviel des Guten. Ich musste ehrlich sagen: »Euren Mix mag ich nicht, meiner gefällt mir besser.« Ich habe ihn mir erst vor ein paar Tagen noch mal angehört und finde es schade, dass er nie erschienen ist.
PW: Ich habe keine Ahnung, warum. Wir sollten etwas Neues machen.

Herr Weller, wie kam es, dass Sie Michael Rother um einen Remix gebeten haben?
PW: Ich hatte Neu! entdeckt, die ich bis dahin nicht kannte. Ich habe die Musik weder in den Siebzigern gehört noch danach. Ich hatte überhaupt keine Ahnung von diesem Ding, das manche Krautrock nennen, manche *German Cosmic Music*. Ich würde einfach sagen: Es ist Musik.
MR: Danke sehr!
PW: Neu! hat mir gut gefallen. Ich habe mir die Alben angehört, weil ich vor einigen Jahren ein paar Tracks aufgenommen habe, die sich an elektronischer Musik und Avantgarde orientierten, und in einigen Besprechungen hieß es dann, das klänge ein bisschen wie Neu!

1972 war das Jahr, in dem das erste Neu!-Album erschien, und das Jahr, in dem Sie, Paul Weller, Ihre erste Band The Jam gründeten. Sie waren damals noch ein Teenager.
PW: So ist es: Ich war 14 Jahre alt. Du warst damals 16, Michael?
MR: Nein, ich war älter. Ich werde im September 64 – wenn ich es bis dahin schaffe. *(lacht)* Ich habe immer das Gefühl, ich könnte noch ein bisschen mehr machen, Tennis spielen zum Beispiel.
PW: Du siehst doch gut aus, Mann, richtig gut!
MR: Ich hatte vor kurzem eine Routineuntersuchung. Der Arzt war nicht unglücklich: »Für Ihr Alter sind Sie gut in Form«, sagte er.

Als Sie beide begonnen haben, Musik zu machen, was hatten Sie da für eine Vision?
PW: Bitte, du fängst an, Michael.
MR: Wo wollen wir anfangen, in der semiprofessionellen Phase?

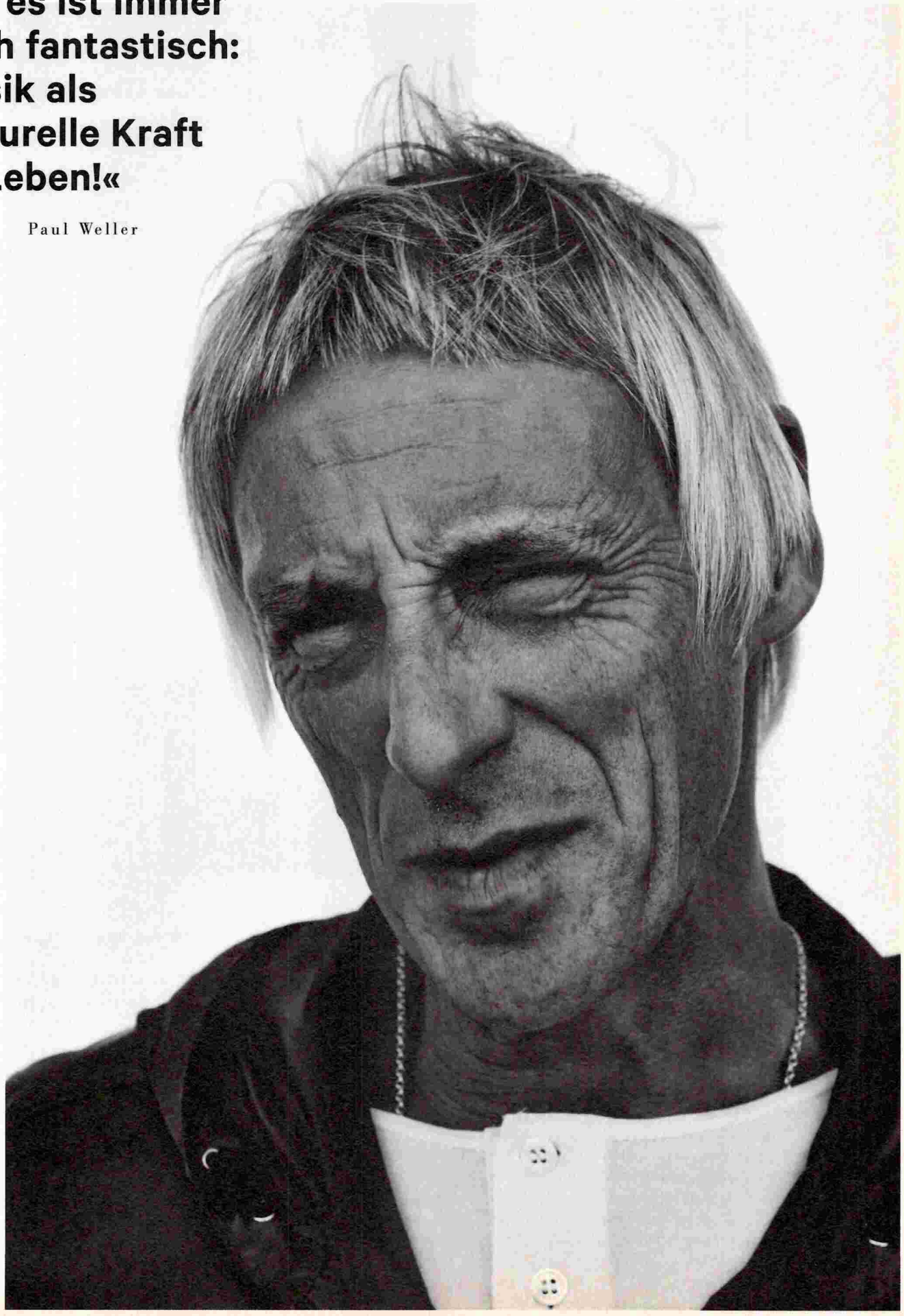
Wie wäre es in den Sechzigern? Paul Weller war schon als Kind ein großer Beatles-Fan. Vielleicht haben Sie da etwas gemeinsam.
MR: Auf jeden Fall! Als ich 1963 aus Pakistan zurückkehrte, wo ich drei Jahre mit meinen Eltern gelebt hatte, kam gerade die ganze große britische Musik in Deutschland an: Beatles, Stones, Kinks – ich habe sie alle geliebt. Ich besorgte mir schnell eine Gitarre. Ein paar Jungs aus meiner Klasse spielten schon in einer Band und fanden heraus, dass ich Melodien spielen konnte, was sonst keiner drauf hatte. So wurde ich Mitglied bei Spirits Of Sound. Wir haben alles nachgespielt, Musik aus Amerika, aber hauptsächlich aus England. Dann kamen Cream, die ich immer noch liebe. Und Jimi Hendrix. Gegen Ende der Sechziger aber hatte man das Gefühl, dass es keinen Sinn hat, nur Sachen nachzuspielen. Es gab einen großen Umschwung: die Idee, dass man sich auf seine eigene Identität besinnen, seine eigene Musik reflektieren sollte, statt nur ein Schatten anderer zu sein. Anfang 1971 habe ich die Leute von Kraftwerk getroffen. Ich kannte die Band gar nicht, bin nur durch Zufall bei ihnen im Studio gewesen. Das hat mir eine Tür geöffnet. Kraftwerk hatten sich auf denselben Weg gemacht wie ich. Ich habe mit Ralf Hütter gejammt. Er war der erste Musiker, mit dem ich nicht groß sprechen musste, es gab sofort eine Verbindung zwischen uns. Wir hatten dieselbe Idee einer Musik, die nicht Blues ist. Blues war damals überall, auch in der Musik, die ich vorher gespielt hatte. Wir interessierten uns für europäische Musik, deren Melodien und Harmonien aus der Volksmusik und der klassischen Musik kamen. Ralf hatte einen ähnlichen Hintergrund wie ich, wir mussten nicht viel diskutieren, wir waren uns einig. Ein paar Wochen später spielte ich in der Band.
PW: Bei Kraftwerk?
MR: Ja, sie hatten mich gefragt. Ihr erstes Album war damals schon erschienen und in Deutschland ziemlich erfolgreich. Die jungen Leute waren verrückt nach Kraftwerk. »Ruckzuck« war ihr erster Hit.
PW: Wann war das?
MR: Das erste Kraftwerk-Album erschien Anfang 1970, wenn ich mich nicht irre. Conny Plank sagte immer, die ersten Leute, die Kraftwerk entdeckten, waren die Junkies in München. Conny hatte recht eigenwillige Ideen. Wir waren bei seinen Theorien oft nicht einer Meinung, aber musikalisch waren wir uns immer einig. Nachdem die Kraftwerk-Formation, in der ich spielte, im Sommer 1971 mit den Aufnahmen für ein zweites Album scheiterte, beschlossen Klaus Dinger und ich, als Duo weiterzumachen. Wir nahmen das erste Neu!-Album in vier Nächten auf, ich glaube, die Geschichte ist bekannt: Wir hatten kein Geld und auch keine Möglichkeit, zu Hause aufzunehmen. Wir konnten keine musikalischen Skizzen vorbereiten, wie es ein paar Jahre später möglich war.
PW: Habt ihr das Album in Conny Planks Studio aufgenommen?
MR: Damals hatte Conny noch gar kein eigenes Studio. Ich glaube, das hat er 1974 eingerichtet, als wir *Neu! '75* aufnahmen. Vorher mussten wir die üblichen Mietstudios nutzen. Man musste Geld auf den Tisch legen, die Uhr tickte. Das bedeutete Stress, ich habe diesen Druck gehasst. Aber das hat uns am Ende auch geholfen, die Sachen zusammenzufügen. Als meine Soloalben in den späten Siebzigern erfolgreich waren, konnte ich mir professionelle Aufnahmetechnik leisten und monatelang an einem Projekt arbeiten. So habe ich gemerkt, dass es nicht unbedingt von Vorteil ist, unbegrenzt Zeit zu haben. Jetzt habe ich aber einen langen Monolog gehalten!
PW: Oh, das ist ok.

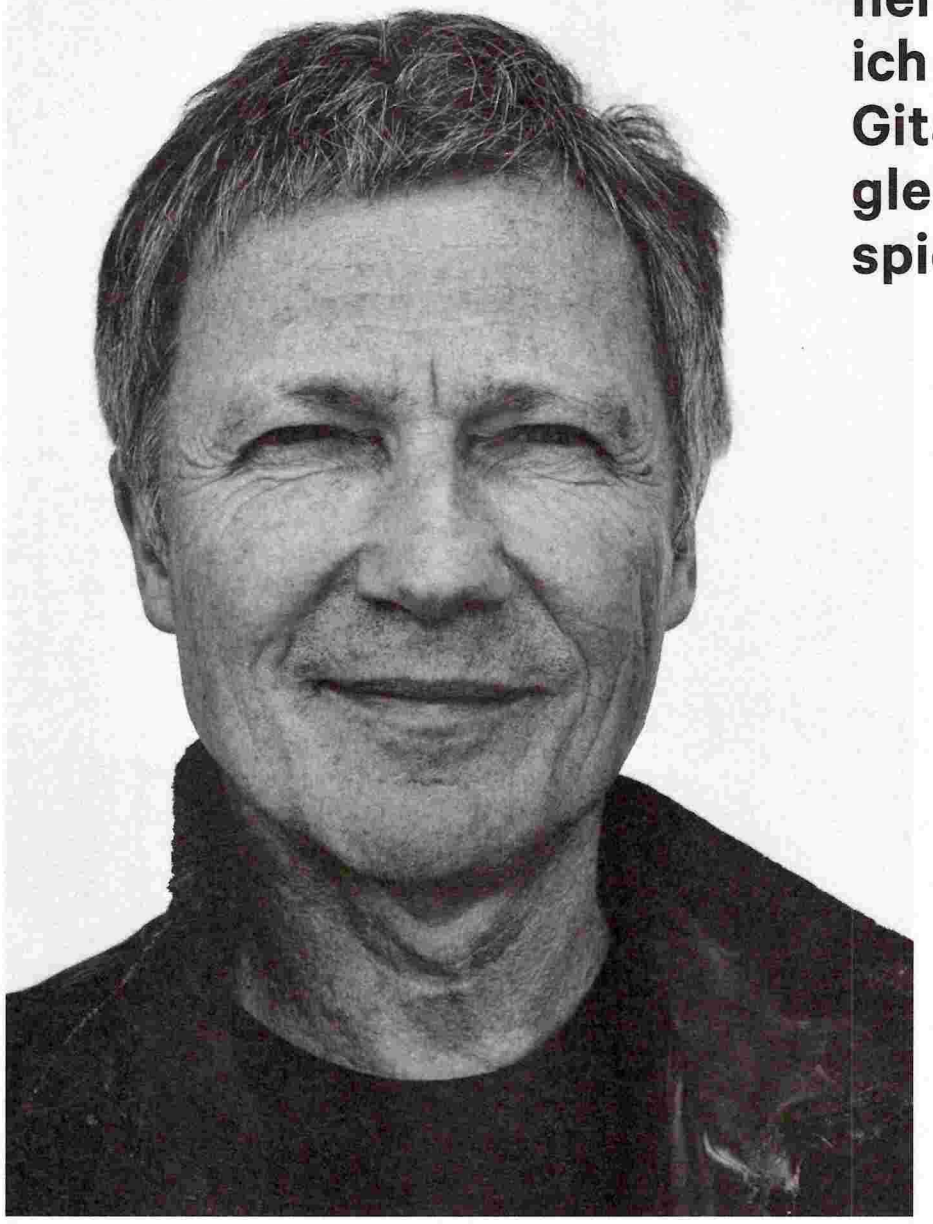
Sie haben zur selben Zeit Ihre ersten Konzerte in Arbeiterclubs gespielt, Herr Weller. Ihr Vater hat die Shows organisiert.
PW: Stimmt. Die Kleinstadt, aus der ich stamme, heißt Woking, sie liegt im Südosten von London und ist ziemlich vorstädtisch. Wir spielten überall, in Pubs, *working men's clubs*, Gemeindezentren. Da war ich 14, aber ich wollte schon als Kind in einer Band spielen. So wie die Kinks, die Beatles und die Small Faces. Ich hörte auch Soul. Es gab viel neue Musik, und wenn man jung ist, kann man das alles aufnehmen und verarbeiten. Es war fantastisch, und es ist immer noch fantastisch: Musik als kulturelle Kraft im Leben! Ich weiß nicht, ob Musik heute noch denselben Stellenwert hat, aber damals hat sie die Welt verändert.

Denken Sie, dass Musik diese Kraft verloren hat?
PW: Ich weiß nicht, ob das so ist. Aber wenn ich heute 15 oder 16 wäre, wüsste ich nicht, ob sie denselben Wert für mich hätte. Ich sehe heute so viele Künstler, die kommen und gehen. Sie machen

»Es war fantastisch, und es ist immer noch fantastisch: Musik als kulturelle Kraft im Leben!«

Paul Weller





»Klaus sprang auf der Bühne herum, und ich musste zehn Gitarren gleichzeitig spielen.«

Michael Rother

ein Album, und dann hört man nie wieder von ihnen. Es scheint keine Beständigkeit zu geben. Es ist in gewisser Hinsicht leichter geworden, Musik zu produzieren, aber andererseits ist es vielleicht so schwer wie nie zuvor. Die Erwartungen sind hoch. Wenn es beim ersten Versuch keinen Hit gibt, wird man fallengelassen. Als wir 1977 einen Plattenvertrag bekamen, hatten wir drei Alben Zeit, um es richtig zu machen, bis es funktionierte. Diese Chance bekommst du heute nicht mehr, außer du organisierst dich unabhängig. Es gibt keine Möglichkeit mehr, sich zu entwickeln.

Im Internet findet man einen TV-Mitschnitt von Neu!, 1974 vom WDR aufgenommen, nicht mal zwei Minuten lang. Es ist interessant zu sehen, wie minimalistisch diese Musik war und mit welcher Energie sie live gespielt wurde.

MR: Oh, dieses schreckliche Stück! Gefällt Ihnen denn, was man da hört?

Oh ja. Und auch wie Sie spielen und dazu in Ihrem weißen Overall tanzen.

MR: Das war nicht ich, das war Klaus Dinger! Mich sieht man nur kurz hinter zwei Revox-Bandmaschinen sitzen, wie ich versuche Gitarre zu spielen.

PW: Wie konnte Klaus Schlagzeug spielen und gleichzeitig dazu tanzen?

MR: Er wollte weg von den Drums und vorne auf der Bühne stehen.

PW: Um zu singen?

MR: Um zu singen und Gitarre zu spielen. Er spielte anfangs quasi Drums auf der Gitarre, er konnte nicht Gitarre spielen.

PW: Und die Drums kamen vom Band?

MR: Sein Bruder Thomas Dinger hat damals das Schlagzeug gespielt, gemeinsam mit Hans Lampe, der mit Klaus später Teil von La Düsseldorf war. Heute ist Hans Lampe mein Drummer.

PW: Ihr wart also nicht nur zu zweit, ihr hattet andere Musiker.

MR: Neu! waren nur Klaus und ich. Als wir anfingen, an *Neu! '75* zu arbeiten, waren wir uns nicht einig, wie wir weitermachen sollten. Ich wollte auch das dritte Album nur zu zweit machen, er aber wollte als Frontmann auf der Bühne stehen und nicht mehr hinter dem Schlagzeug eingesperrt sein. Obwohl er, daran erinnere ich mich auch aus Kraftwerk-Zeiten, so kraftvoll spielen konnte. Für das Publikum war er das Zentrum der Aufmerksamkeit, weil Florian *(Schneider, Anm. d. Red.)* nur dasaß und Flöte oder Geige spielte. Ich saß mit meiner Gitarre und meinen langen Haaren hinten und machte auch keine große Show. Aber Klaus hämmerte auf sein Schlagzeug ein. Es gibt diese Geschichte von einem Konzert, die ich gern erzähle, weil sie zeigt, wie Klaus tickte: Ich spielte konzentriert auf der Gitarre und wurde von der Musik davongetragen – bis ich irgendwann sah, dass etwas Merkwürdiges passierte. Blut spritzte über die Bühne. Klaus hatte diese zerbrochenen Becken, die ganz schartig waren, und hat sich daran verletzt. Seine Hand blutete, aber er hörte keine Sekunde auf zu spielen. Er spielte einfach weiter. Ich habe mich umgesehen. Die Leute standen mit aufgerissenen Augen und offenem Mund da und fragten sich, was da los war: Dieser Typ ist ein Irrer, ihm ist alles egal! Und das Blut spritzte … Das ist die große Seite von Klaus. Er war radikal.

PW: Es heißt immer, Klaus Dinger war derjenige, der den »Motorik-Beat« erfunden hat.

MR: Klaus war ein lustiger Typ, der gerne behauptete, er hätte irgendwas erfunden. Ich denke, das ist Quatsch. Vorher gab es Moe Tucker von Velvet Underground, es gab noch einige andere Drummer, die einen geraden Beat in minimalistischem Stil spielten. Klaus war technisch kein großer Drummer wie etwa Jaki Liebezeit. Aber Klaus hatte diese beeindruckende Kraft, eine klare Vision seiner Musik. Und die Energie, die er in die Musik gebracht hat, war unglaublich.

PW: Diese frühen Aufnahmen von euch, da ist das Schlagzeug nicht geloopt, oder? Es wurde live eingespielt.

MR: Aber selbstverständlich. Bei »Hallogallo«, dem ersten Stück auf unserem ersten Album, haben wir ungefähr zwölf Minuten lang aufgenommen, und der Edit, der auf der Platte zu hören ist, ist zehn Minuten lang.

PW: Habt ihr dann Overdubs der Gitarren aufgenommen?

MR: Genau.

PW: Hattet ihr nie einen Bassisten in der Band?

MR: Ich habe manchmal auch Bass gespielt, bei »Negativland« zum Beispiel, ebenfalls vom ersten Album. Aber wir sprachen über diese Aufzeichnung vom WDR. Die wurde in Düsseldorf gemacht, als Klaus gerade versuchte, sein eigenes Plattenlabel zu gründen, Dinger-Land. Das war 1974. Ich hoffe, ich spreche nicht zu schlecht über Klaus. Aber er hatte diese Tendenz, immer nach … *(Rother streckt einen Arm Richtung Himmel und kippt dabei fast vom Stuhl.)* Oh, seht her, das ist schlechtes Karma! *(lacht)* Alles klar, entschuldige, Klaus! Ich sollte das aber trotzdem erklären. Ich war immer zu bescheiden, und er war so ziemlich das Gegenteil davon. Er war immer fordernd, wir hatten ständig interne Kämpfe. Er eröffnete also sein Büro in der teuersten Straße Düsseldorfs, der Königsallee. Es durfte auf keinen Fall irgendwo anders sein, es musste die Königsallee sein. Der schwierige Teil an der Sache war, dass er keine überzeugende Musik für das Label hatte. Er investierte Geld in eine lokale Düsseldorfer Band, Lilac Angels. Sie waren in meinen Augen keine Veröffentlichung wert, und er ging sehr schnell bankrott. Das Video, von dem wir sprechen, wurde auf der Releaseparty aufgenommen. Wir waren gerade dabei, *Neu! '75* aufzunehmen, das Stück im Video war »Hero«. Man sieht mich nur ein paar Sekunden, ich bin der Typ mit dem säuerlichen Gesichtsausdruck. Ich war total frustriert, mir hat das überhaupt nicht gefallen: Es war wie eine Micky-Maus-Version unserer Musik. Klaus sprang auf der Bühne herum, und ich musste zehn Gitarren gleichzeitig spielen. Kurz danach habe ich mit Cluster als Harmonia weitergemacht.

PW: Für mich war immer klar, dass dieser Beat wichtig war.

MR: Das war er auch.

PW: Ich glaube, es war Brian Eno, der gesagt hat: Es gab nur drei wichtige Drummer in den Siebzigern: Klaus Dinger, Tony Allen und Tony Thompson von Chic. Das war etwas wirklich Neues! Wart ihr damals populär in Deutschland?

MR: Nein. Neu! waren aber immerhin erfolgreicher als Harmonia. Mit Harmonia sind wir gescheitert, das war ein Desaster. Neu! war ein mäßiger Erfolg, nicht so groß wie Kraftwerk. Ich glaube, wir haben 40.000 Alben verkauft, das war ganz gut. »Hallogallo« war ein Erfolg. Aber Neu! waren keine Band, über die in den Medien berichtet wurde. Wir waren etwas für Spezialisten.

PW: Und die Konzerte, wie liefen die?

MR: Damit sind wir gescheitert, aus denselben Gründen. Klaus spielte Drums und ich Gitarre. Bei den ersten Konzerten habe ich versucht, zusätzlich Sounds von einem Bandgerät einzuspielen. Die Leute dachten, wir sind verrückt: Das kann man nicht machen. Das galt nicht als wahrhaftig. Als Musiker lügst du, wenn du so was machst.

PW: Weil ihr Tapes benutzt habt?

MR: Ja, das machte man nicht. Das war ganz klar die Haltung der Leute damals. Und es hat auch nicht besonders Spaß gemacht, weil wir live nur eine sehr begrenzte Bandbreite an Ausdrucksmöglichkeiten hatten. Wir haben es mit zwei anderen Musikern probiert, aber das hat nicht funktioniert, was im Rückblick betrachtet wenig überraschend ist. Wir hatten eine sehr genaue Vorstellung davon, wie wir klingen wollten. Und es gab damals niemanden, der diese Vorstellung teilte.

PW: Habt ihr euch mit anderen Bands aus Deutschland identifiziert, mit Faust oder Can? War das eine Bruderschaft, habt ihr zusammen rumgehangen?

MR: Nein, eigentlich nicht. In Düsseldorf schauten wir nach innen. In München oder Berlin gab es vielleicht mehr Austausch. Wir hatten zwei Konzerte mit Can, als ich bei Kraftwerk spielte, und sie hatten dieselben Probleme wie später Harmonia. Sie spielten spontane Musik, manchmal hatten sie dabei große Momente. Manchmal aber haben sie sich verloren. Sie spielten und spielten, die Leute fingen an sich zu langweilen. So war das auch bei Harmonia. Die Leute fingen an zu reden, und wir fadeten langsam aus – weil wir nicht wussten, wie wir aufhören sollten. Das war der Nachteil der Spontaneität, die in den frühen Siebzigern so wichtig war.

PW: Hattet ihr keine Setlist?

MR: Doch, wir hatten eine: Das ist der Song in E, das ist der Song in G …

PW: Alles war improvisiert.

MR: Mehr oder weniger. Bei Kraftwerk hatten wir dieses Stück »Ruckzuck«, das war in A. Aber ich spielte nicht, was Ralf Hütter spielte. Ich spielte etwas anderes. Florian spielte Flöte. Ich weiß gar nicht genau, ob Klaus auf dem Album Schlagzeug spielte. Es war einfach wilde Musik.

Herr Rother, Sie sagten, es war wichtig für Sie, vom Blues wegzukommen. Herr Weller, könnte man behaupten, dass es für Sie genauso wichtig war, sich dem Blues und generell schwarzer Musik entschieden zuzuwenden?

PW: Ich kann mir ein Leben ohne Blues nicht vorstellen. Die meiste Musik, die ich gehört habe, und ganz besonders die Musik, die mich

als Junge beeinflusst hat, basierte auf dem Blues, auf Soul, auf schwarzer amerikanischer Musik, auf afrikanischer Musik, wie immer man das nennen will.

Auch schon ganz am Anfang Ihrer Karriere?
PW: Ja, weil ich Chuck Berry geliebt habe, Little Richard, Fats Domino und diese ganzen Leute. Ich habe die Stones und die Beatles gehört, die Coverversionen von den Marvelettes oder Smokey Robinson gespielt haben, und ich habe nach den Originalen gesucht. Das hat mich wiederum auf andere Bands gebracht. Für mich ist der Blues und überhaupt afrikanische Musik der Herzschlag der Welt. In Latin Music kann man ihn auch hören. Wir sind alle miteinander verbunden. Wir haben in Afrika angefangen und uns dann überall hin verbreitet. Und deswegen haben wir alle, auch Weiße, Briten, Deutsche, eine Verbindung zu afrikanischer Musik, weil wir tief drinnen instinktiv wissen, dass das der wahre Sound der Welt ist. Jeder hat einen anderen Filter, es kommt bei jedem etwas anderes dabei heraus, aber für mich ist das der Herzschlag der Welt.

Sie haben auch viel Reggae gehört, richtig?
PW: Lee Perry war seiner Zeit so weit voraus. Das war Space-Age-Music. Wie er Junior Murvin oder Max Romeo, aber auch schon die frühen Wailers-Sachen produziert hat, war fantastisch. Ich mag das Rohe an dieser Musik. Das waren brillante Musiker, aber ihr Sound hatte auch eine Rohheit, die mir gefallen hat.

Familie zog zurück nach Norwegen. Das hat ihm das Herz gebrochen. Sein Label fuhr gegen die Wand. Ich kann mich genau daran erinnern, wie ich mit Conny Plank vor der Monitorbox saß, als Klaus die Vocals aufnahm. Es war wie der erste Aufguss beim Tee: Es war voller Wut. Dann meinte er: »Ich will das noch mal aufnehmen, das war nicht gut.« Natürlich war die zweite Version schlechter. Sie war besser gesungen, hatte aber nicht dieselbe Kraft. »Hero« ist immer noch mein Lieblingsstück von Neu! Ich habe es damals schon gemocht, aber ich habe Klaus' Gefühle nicht geteilt. Das war seine Prä-Punk-Episode.

Düsseldorf ist ja nicht nur wegen Kraftwerk und Neu! ein mythischer Ort, sondern weil es die wichtigste Stadt für Punk in Deutschland war. Sehen Sie da eine Verbindung?
MR: Zu der Zeit lebte ich nicht mehr dort. Mein Vater starb 1965, sonst wäre die Familie weitergezogen. So aber habe ich in Düsseldorf die Schule abgeschlossen und Zivildienst geleistet. Ich versuchte zu studieren, habe dann Kraftwerk getroffen und Neu! gegründet. 1973 bin ich nach Forst in Niedersachsen gezogen – und von dort bin ich heute hierher gereist. Ich wollte damals eigentlich nur Cluster treffen und hören, ob sie für Neu! in Frage kämen. Zu der Zeit wollten wir noch live spielen, hatten aber niemanden dafür. Aber dann gefiel mir die Musik, die ich mit Cluster spielte, viel besser.
PW: Cluster und Harmonia waren viel pastoraler, viel ruhiger und weniger urban als Neu!, richtig?

»Wir alle haben eine Verbindung zu afrikanischer Musik, weil wir tief drinnen wissen, dass das der wahre Sound der Welt ist.«

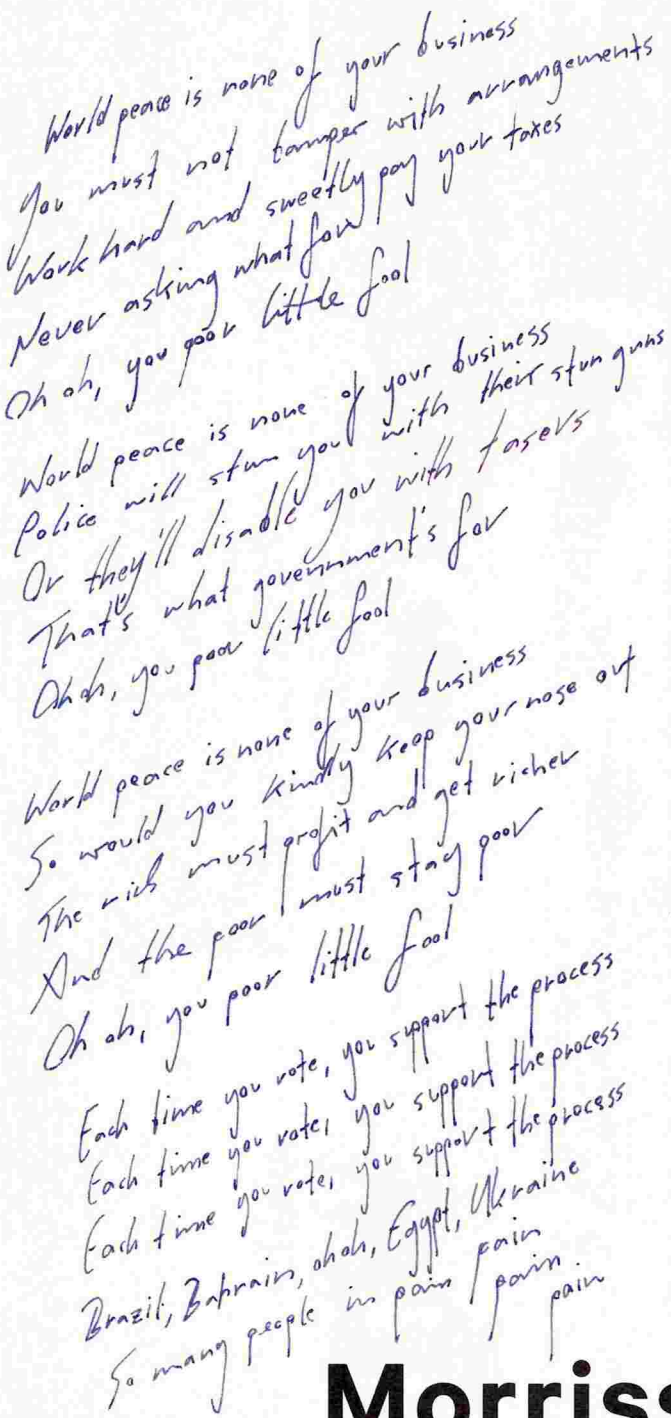
Paul Weller

Hier der Blues von Paul Weller, da der Nicht-Blues von Michael Rother. Trotzdem ist beiden eine bestimmte Energie gemein.
MR: Ich liebe Little Richard!
PW: Auch wenn du den Blues abgelehnt und deinen eigenen Sound, deine eigene Ausdrucksweise entwickelt hast, bist du doch mit dieser Musik in Kontakt gekommen. Das ist die Wurzel von allem, abgesehen von klassischer Musik vielleicht.

Sie haben immer wieder Ihren Stil gewechselt, erfinden sich fast für jedes Album neu, Herr Weller.
PW: Ich weiß nicht, ob ich mich immer wieder neu erfinde. Mir wird einfach langweilig, wenn ich nichts Neues ausprobiere. Aber das bin immer noch ich. Ich will bloß nicht immer wieder dasselbe Album aufnehmen. Ich höre andere Musik, und das inspiriert mich. Es ist eine Reise, die immer weitergeht. Auf dem Weg entdeckt man Altes und Neues. Gute Musik zeichnet sich dadurch aus, dass sie zeitlos ist. Das gilt auch für Neu!, einiges auf dem dritten Album klingt wie Punk.
MR: Du meinst die B-Seite von *Neu! '75*.
PW: Es klingt wie die Sex Pistols! Singt da Klaus?
MR: Ja. Er war so frustriert. Auf »Hero« singt er Sachen wie: »Honey went to Norway, fuck the press, fuck your business, fuck the bourgeoisie!« Die große Liebe seines Lebens war weg. Sie war 18, ihre

MR: Das stimmt, aber wir hatten einen viel tieferen Sound. Und wir konnten zu dritt besser live spielen: Orgel, Drums, Gitarre. Ich habe viel gelernt, als ich mit Moebius und Roedelius gespielt habe. Klaus blieb zurück und gründete La Düsseldorf. Die Band war kommerziell erfolgreicher als Neu!, sie hatten große Hits wie »Rheinita«.
PW: In England heißt es, dieser mechanische Beat, der Motorik-Beat, kommt von der Autobahn.
MR: Naja ...
PW: Verdirb uns das nicht!
MR: Die Geschichte ist genau andersrum: Diese Musik funktioniert auf der Autobahn, weil sie eine gerade Linie ist. Die Autobahn war aber nicht der Grund für diese gradlinige, nach vorne gehende Musik.
PW: Niemand hat vorher solche Musik gemacht!
MR: Ich habe Canned Heat und Velvet Underground gehört. Danach kam Klaus mit seiner Art zu spielen, und das hat gut gepasst, erst bei Kraftwerk, später bei Neu! Ich kann nicht für Klaus sprechen, er hatte sehr klar definierte Ideen. Aber er hat den Ursprung für seine Art zu trommeln bei den Indianern gesehen. Er nannte es den Apachen-Beat.

Songtextkritik



TEXT: Kirsten Riesselmann

Es war genau das, was man an Morrissey immer liebte: die großformatige Angekotztheit, das arrogant Autistische, das erstaunlicherweise trotzdem so oft zu herrlich inkludierender, gefühlt politischer Verbindlichkeit heranwuchs. Ob es gegen Margaret Thatcher, kanadische Robbenjäger, brutale Väter, Fleischesser, Liebeskummer oder Jesus ging: Morrissey war der rebellische Heiland, der die Last rechtschaffenen Stänkerns und Leidens auf sich nahm. Bislang rächte er sich für diese Ochsentour eher selten direkt an uns, und wenn, dann zieh er uns als »crashing bores«, womit er aber irgendwie auch sich selbst meinte.

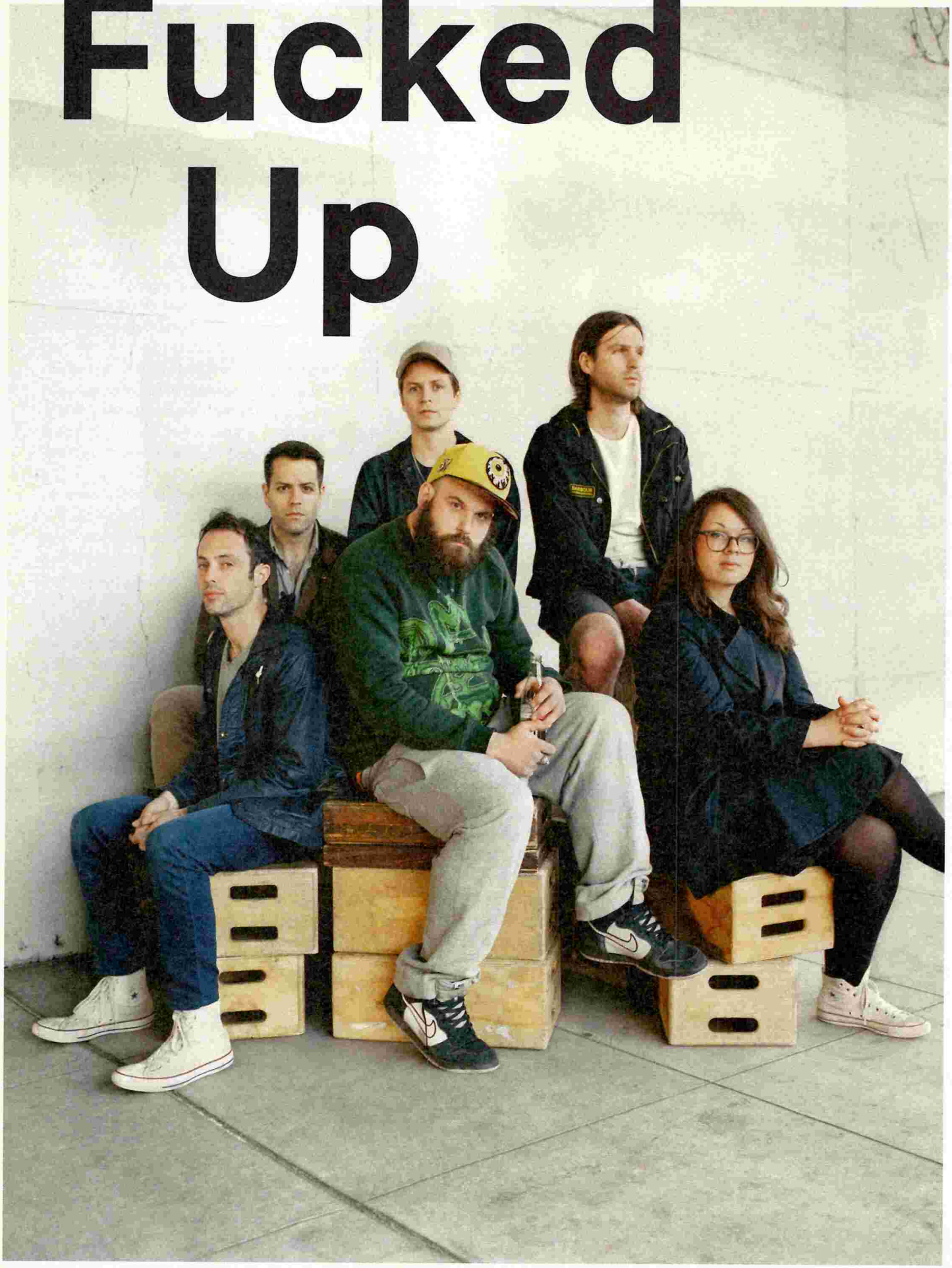
Je deutlicher mit den Jahren allerdings wird, dass Morrissey ein recht entwicklungsresistenter neurotischer *lonesome wolf* ist, ein vor Selbstmitleid und Zynismus triefender Besserwisser, Fliegenträger und Retrorollerfahrer, desto schwieriger wird es, ihn in seinem politischen Furor ernst zu nehmen. Denn eine Anti-Haltung braucht irgendwann auch die Einsicht, dass nichts anders wird, wenn man es nicht zusammen mit anderen ändert. Dass Morrissey dieses Zusammen-Tun nie beabsichtigt hat oder beabsichtigen wird, macht der Titelsong seines zwölften Soloalbums überdeutlich.

Ein Spitzensongtitel, keine Frage: »Der Weltfrieden geht dich überhaupt nichts an«. Das klingt nach Gutmenschen-Diss, nach einer Klatsche für den global bekümmerten Hanfleinenträger. Aber so ist es nicht gemeint. Morrissey erteilt vielmehr Lehren aus der Perspektive der herrschenden Klasse: Lass schön alles so, wie's ist! Stell die Ordnung der Dinge nicht in Frage! Arbeite hart und zahl brav deine Steuern! Tust du's nicht, hält die Polizei dir den Elektroschocker an die Rippen. So weit, so empörend, so schlicht. Fast wäre man schon an Morrisseys Seite und reckte mit ihm die Faust. Dann aber steckt man sie wieder in die Tasche. Denn Morrissey versaubeutelt sich seinen agitatorischen Impetus, indem er absichtlich Unklarheit in die Sprecherpositionen bringt. Wenn jede Strophe mit »Oh oh, you poor little fool« endet, wird völlig opak, ob hier weiterhin die Gewalt anwendende Regierung spricht oder ob nicht doch Morrissey selbst die Dummheit der Masse kommentiert. Du arbeitest hart und zahlst auch noch brav deine Steuern? Du hilfst mit, dass die Reichen immer reicher, die Armen immer ärmer werden? Ach, was bist du nur für ein armseliger kleiner Nichts-Checker! Da hilft dann auch nicht mehr, dass Morrissey die polizeistaatlich schikanierten Bevölkerungen von Ägypten, Bahrain, Brasilien und der Ukraine aufruft. Man sitzt längst brüskiert in der Ecke und hört nur noch mit halbem Ohr zu, wie er in einer Art Koda dem Ganzen ein hässliches Krönchen aufsetzt: »Each time you vote, you support the process«.

Die Kombination aus Empörung auf Kosten von uns lemminghaften Deppen da draußen und einer präpubertär-antidemokratischen Rundumschlagkritik ist grobschlächtig und *ungentlemanlike*. Man möchte sagen: Altern in Würde sollte anders gehen.

Morrissey »World Peace Is None Of Your Business«

Fucked Up



Beamtentum und Kanonenkugel: Mike Haliechuk (2. v. r.), Damian Abraham (Mitte) und Band

Fucked Up funktionieren, weil sie nicht funktionieren. Aus internen Spannungen und den Neurosen ihres Sängers Damian Abraham schöpft die Band seit zwölf Jahren eine kreative Energie, die sie gleichermaßen zum Weitermachen und Vorausdenken animiert. Wie lange das noch gut gehen wird, können nicht mal Fucked Up selbst sagen. Abraham sucht auf dem neuen Album *Glass Boys* jedenfalls nach ersten Strategien, die der Hardcore-Rampensau den Übergang in Altersteilzeit ermöglichen könnten.

Die Angst der Kanonenkugel vor dem Einschlag

TEXT: Christoph Dorner FOTO: Justin Kaneps

Damian Abraham hat Angst. Ausgerechnet er, der die Welt mit seinem Gröl-Bariton zusammenschreien kann, bis sie vor ihm Angst haben müsste. Der sich als nackte, behaarte Kanonenkugel von der Bühne ins Publikum schießt und es mit herzlicher Brutalität in den Schwitzkasten nimmt, bis Blut über seine Wampe fließt. Der in Graz einen Kerl im T-Shirt der englischen Nazi-Band Skrewdriver vor die Tür setzte, ihm aber vorher noch sein Eintrittsgeld zurückerstattete. Der bei Konzerten geküsst, gebissen und ins Gesicht geschlagen wird. In Cleveland hätte Abraham unter den Augen seiner Frau von einem hünenhaften Hardcore-Fan sogar fast mal einen Blowjob bekommen, als wäre er eine fettleibige Reinkarnation des Punk-Exorzisten GG Allin. Abraham war hardcore genug, höflich abzulehnen.

Nun sitzt der 34-jährige Sänger der kanadischenBand Fucked Up zu Hause in Toronto und muss wiederholt niesen, weil seine Frau Lauren versehentlich die Katze in sein Musikzimmer mit den knapp 10.000 Punk- und Hardcore-Platten gelassen hat. »Ich bin immer noch damit beschäftigt, dieses verdammte Puzzle fertigzubekommen«, sagt Abraham über seine Vinylsucht, die immerhin leicht nachgelassen hat, seit Lauren vor drei Jahren sein Passwort bei Ebay geändert hat. Eine andere Sucht gönnt sich Abraham hingegen gerne: Während der Aufnahmen zu Fucked Ups großer Rockoper *David Comes To Life* (2011) begann er damit, exorbitante Mengen Marihuana zu rauchen. Der Familienvater konnte seinen Appetit dadurch so nachhaltig zügeln, dass er bis heute 60 Kilogramm abgenommen hat. Aus der Kanonenkugel ist ein bulliger Wrestler geworden, dem nach Konzerten Knie und Rücken schmerzen. Während des Skype-Gesprächs beugt sich Abraham meist so nah an den Bildschirm, dass man die Narbe auf seiner Stirn sehen kann. Sie klafft bei Shows nach ein paar gezielten Schlägen mit dem Mikrofon regelmäßig zu einem blutigen Fadenkreuz auf.

Wovor also sollte sich dieser Mann fürchten? Tatsächlich vor so einigem: Liebesentzug, Alter, Tod. Abraham schleppt eine pathologische Angststörung mit durchs Leben, die ihn im Alltag beutelt und auch Fucked Up schon zu einigen Krisensitzungen genötigt hat. Seit Abraham 2011 die Antidepressiva abgesetzt hat, therapiert er seine geplagte Seele mit Marihuana. Straight Edge lebt er dadurch zwar nicht mehr, sein maßgebliches Zeichensystem ist dennoch stets Hardcore geblieben. Einst Ventil und emanzipatorische Praxis für ihn als übergewichtigen, wütenden Teenager. Heute verantwortlich für Abrahams schlechtes Gewissen, weil Fucked Up zu groß geworden sind, um noch nach der sakrosankten Ethik der Hardcore-Szene funktionieren zu dürfen.

»Wir können nach zwölf Jahren keine junge, subversive Band mehr sein«, sagt er. »Das ist der Preis des Erfolgs. Ich habe es deshalb

aufgegeben, unseren Status als Hardcore-Band zu verteidigen. Weil wir uns an ein paar Spielregeln des Musikbusiness halten, sind wir jetzt wahrscheinlich so etwas wie eine alternde Rockband.« Wie sehr die schleichende Entfremdung von der Hardcore-Szene an Abraham nagt, kann man auch aus den Texten herauslesen, die er für das neue Fucked-Up-Album *Glass Boys* geschrieben hat. Darin erzählt er von einer Band, die durch die kommerziellen Verlockungen der Musikindustrie ihre Unschuld verliert und in der Folge an internen Spannungen und Erfolgsdruck von außen zugrunde geht.

Dass *Glass Boys* letztlich kein Konzeptalbum über die Verdorbenheit der Musikindustrie geworden ist, sondern Probleme des Alterns umkreist, hängt mit der Arbeitsteilung bei Fucked Up zusammen. Sie basiert auf einer Art Nichtangriffspakt zwischen den beiden Antagonisten der Band: Damian Abraham, der nebenbei mit glühendem Enthusiasmus die Musiksendung *The Wedge* moderiert, und Gitarrist Mike Haliechuk. Beide gehen nicht zusammen ins Studio und kommunizieren meist nur über Schlagzeuger Jonah Falco. Freundschaft schließt die Band prinzipiell aus. Haliechuk ist als Hauptsongwriter und Teilzeittexter der Spiritus Rector von Fucked Up. Ein unterkühlter Stratege im Bürolook, dem man die Hardcore-Vergangenheit nicht mehr ansieht. Im Skype-Interview erzählt er, mit Verlaub, hauptsächlich langweiliges Zeug. Zumindest für die Frühphase von Fucked Up, die Abraham viel bedeutet, hat Haliechuk nur noch milden Spott übrig: »Unsere Songs waren dumme Insiderwitze, die ungefähr 20 Leute verstanden haben.« Haliechuk denkt längst in größeren Maßstäben als Hardcore.

Die Tauschbörse Napster steht kurz vor der Schließung, als sich Fucked Up 2001 in Toronto gründen. Aus den digitalisierten Archiven des US-Hardcore saugen sich die sechs Bandmitglieder, damals Anfang 20, eine subjektive Anthologie des Genres zusammen. Während Abraham mit der Band den aggressiven Hardcore-Punk seiner Helden Black Flag und Poison Idea nachahmen will, verguckt sich Haliechuk in die politischen Ideen der Jugendkultur: Primitivismus, Situationismus, Straight Edge. Er konzipiert Fucked Up als rätselhafte Projektgruppe, die der Legendenbildung wegen nach wenigen Konzerten bereits in der Versenkung verschwinden soll. Die Mitglieder geben sich Pseudonyme: Haliechuk ist 10.000 Marbles, Abraham ist Pink Eyes. Der jüdische Gitarrist Josh Zucker nennt sich erst Concentration Camp, später Gulag. Auch der Bandname ist eine Provokation, die den Vertretern der populären Medien später komische Verrenkungen aufzwingen wird. Als MTV Canada 2007 ein wüstes Konzert ausstrahlt, kündigt die Moderatorin die Band als »Effed Up« an. Weite Teile der amerikanischen Tagespresse weigern sich bis heute, ihren Namen auszuschreiben.

Zu Beginn ihrer Karriere sind Fucked Up von dem Gedanken besessen, die Öffentlichkeit zu manipulieren: Den Song »Baiting The Public« lassen sie so auf eine ihrer ersten Singles pressen, dass man die Platte umdrehen muss, um ihn in voller Länge hören zu können. Auf die Cover ihrer frühen Seven-Inches druckt die Band neben ihr ikonografisches Logo – das angeschrägte F in einem Kreis ist nur einen Federstrich vom Anarcho-Zeichen entfernt – immer wieder faschistische, nationalsozialistische oder okkulte Bilderwelten. Nicht, um hasserfüllte Ideologien zu transportieren, sagt Haliechuk, sondern um wie einst Sid Vicious der Gesellschaft ihre letzten Tabus vorzuführen. Vielleicht nehmen Fucked Up mit »Teenage Problems« deshalb sogar einen Song auf, der nahelegt, Pädophilie zu glorifizieren. »Ich wünschte, wir hätten dieses Stück nie geschrieben«, sagt Abraham heute und verzieht das Gesicht.

Ihre kreative Dynamik entwickelt die Band daraus, dass der ängstliche Bremser Abraham von Haliechuk zu jedem Karriereschritt überredet werden muss. Denn Abraham will anfangs nicht einmal außerhalb Kanadas touren. Im Vorfeld der ersten Europatour ist seine Angst so groß, dass er als Sänger zeitweise ersetzt werden muss. Abraham ist dagegen, dass Fucked Up beim nicht mal besonders großen Indielabel Jade Tree unterschreiben. Dort veröffentlichen sie 2006 dennoch ihr Debütalbum *Hidden World*, das Kritiker für das modernste Hardcore-Album seit *The Shape Of Punk To Come* von Refused halten. Auch *David Comes To Life*, das den Geist großer Konzeptalben wie *Tommy* und *Zen Arcade* atmet, steht Abraham zunächst skeptisch gegenüber. Er befürchtet, dass das britische Fabrikarbeitermärchen von den Fans abgelehnt werden könnte – ein Trugschluss. Mit ihrem hymnischen, überkomplexen Hardcore-Punk gewinnen Fucked Up in Indie-Kreisen sogar viele Verehrer hinzu. Arcade Fire, Moby, Ezra Koenig von Vampire Weekend und J Mascis, der auf *Glass Boys* singt, sind Fans.

»Wir können keine subversive Band mehr sein.«

Damian Abraham

Abraham kratzt sich am Hinterkopf: »Ich wollte diese Band schon mindestens vier Mal ernsthaft verlassen. Nun muss ich gestehen, dass Mike mich bis zu dem Punkt gebracht hat, an dem sich alle meine Träume als Teenager verwirklicht haben.« Abraham kündigte zuletzt 2011 in einem Interview seinen Ausstieg an und löste damit ein mittleres Erdbeben in der Fangemeinde aus. Seitdem ist er vorsichtiger. Dennoch bereitet ihm die Vorstellung, noch mit 45 Jahren auf der Bühne zu stehen, schlaflose Nächte. Zu hoch ist die physische Belastung auf Tour. Und halbe Sachen will er nicht machen.

Die Lösung könnte im Wrestling liegen, das Damian Abraham genauso liebt wie den Hardcore: »Ric Flair oder der Undertaker haben mit dem Alter gelernt, smart zu kämpfen. Für uns könnte das heißen, dass wir nur noch wenige, dann aber richtig harte Konzerte spielen.« In »Paper The House«, der ersten Single aus *Glass Boys*, hat Abraham dieses Szenario bereits in zwei Zeilen entworfen. Er, der ewige Hardcore-Bursche unten im Moshpit, brüllt sein Alter Ego oben auf der Bühne an: »Old man, respect / Hold the legacy and come here down.« Abraham wird auch in Zukunft springen.

FUCKED UP
GLASS BOYS
MATADOR / BEGGARS / INDIGO

WAHR UND LUSTIG

Steven Lee Beeber durchleuchtet für SPEX den ganz normalen amerikanischen Wahnsinn.

Der alte Rassistenwitz mit den »dünnsten Büchern, die je geschrieben wurden«, wird in Amerika immer wieder gerne erzählt. Eines dieser vermeintlichen Bücher heißt zum Beispiel *Great Jews Of Sports* (was natürlich »wahnsinnig witzig« ist, weil Juden nicht unbedingt der Ruf anhaftet, überdurchschnittlich viele Spitzensportler hervorgebracht zu haben). Ein weiteres vermeintlich »dünnes Buch« ist *The Big Book Of British Smiles*, das auf den vermeintlich ruinösen Zahnstatus großer Teile der britischen Bevölkerung abzielt, ein drittes *Black Men I've Met While Yachting*.

Ob derartige Witze einen *reality check* überstehen würden, sei dahingestellt. Doch sollten die Ereignisse der letzten Wochen symptomatisch sein, hat zumindest das letztgenannte »Buch« eine reelle Chance. Der »Witz« stammte in diesem Fall von Donald Sterling, dem vormaligen Besitzer des NBA-Clubs Los Angeles Clippers. Sterling machte unlängst mit einem Gesprächsmitschnitt von sich reden, der ohne sein Wissen aufgenommen wurde. Er pöbelt darin seine junge Freundin an, die es wagte, sich mit der Basketball-Legende Magic Johnson zu zeigen – in aller Öffentlichkeit! Sterling wurde umgehend aus der National Basketball Association verbannt und von jedem amerikanischen Stand-up-Comedian auf die Schippe genommen. Während sich die Medien noch über Sterlings Sklavenhaltermentalität echauffierten (schwarze Spieler verdienen unterdurchschnittlich, während weiße Angestellte überproportional entlohnt werden), traf bereits das erste Angebot ein, ihm den Club für eine Milliarde Dollar abzukaufen. (Inzwischen hat Microsofts Steve Ballmer den Club tatsächlich sogar für zwei Milliarden Dollar übernommen.) Dass Sterling, dessen Vermögen auf zwei Milliarden geschätzt wird, nun also seinen Kontostand verdoppeln kann – Rassismus sei Dank –, ist eine Pointe der eher unappetitlichen Art.

Mit Abstand am »lustigsten« aber war das ungläubige Staunen, mit dem die Öffentlichkeit auf den Vorfall reagierte. Kareem Abdul-Jabbar (der zeitweise als Assistenztrainer für Sterlings Club gearbeitet hatte) bemerkte völlig zu Recht, dass absolut niemand von Sterlings Rassismus überrascht sein konnte. In der Vergangenheit waren bereits mehrere Anzeigen anhängig, die Sterling nur über einen außergerichtlichen Vergleich abwenden konnte. Insofern ist sein letzter Fauxpas alles andere als eine *smoking gun* – es handelt sich vielmehr um die giftigen Ausdünstungen eines geistigen Sumpfes, der nie trockengelegt wurde.

Natürlich wärmen wir uns an dem Gedanken, dass der Rassismus in Amerika längst der Vergangenheit angehört. Hey, haben wir nicht einen schwarzen Präsidenten gewählt? Womit das Kapitel doch endgültig geschlossen sein sollte, oder etwa nicht? Keineswegs. Nach wie vor schaffen wir es immer wieder, auf dieser Bananenschale unserer Geschichte auszurutschen – ob wir es nun wahrhaben wollen oder nicht. Denn Sterling ist wahrlich nicht der Einzige, der sich wie ein alter Plantagenbesitzer aufführt. In einem Sport, der von farbigen Spielern dominiert wird, hat es nur ein Bruchteil von ihnen ins Management geschafft – oder gar selbst einen Club übernommen. Und das Gleiche gilt für das gesamte Land. In den Chefetagen großer Sportorganisationen sind Farbige genauso selten vertreten wie in den Führungspositionen großer Konzerne.

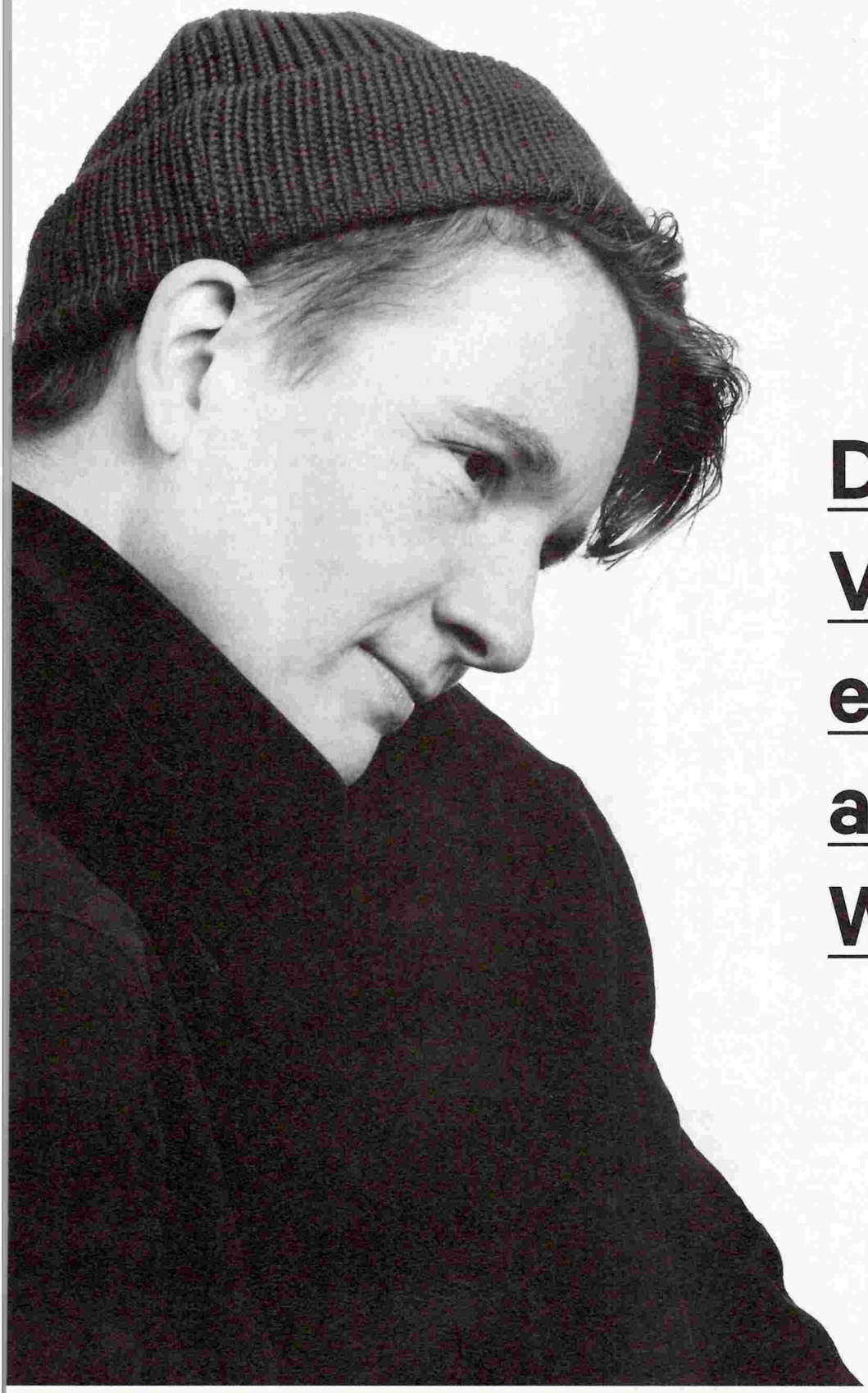
Nein, unter der Oberfläche spielt Amerika noch immer mit gezinkten Karten. Unser Land wurde auf Rassismus erbaut – und hat sich davon noch nicht verabschiedet. Bizarrerweise ist es ein Mann wie Sterling, der diese Tatsache glasklar artikuliert. Man lese nur einmal seine tatsächlichen Äußerungen: In den Medien hieß es, Sterling habe sich rassistisch verhalten, weil er seiner Freundin eine Verabredung mit einem farbigen Mann ausreden wollte. Stimmt nicht. Wenn man sich den Mitschnitt anhört, so sagt er darin, dass sie mit absolut jedem Mann ausgehen könne – dies aber gefälligst nicht in der Öffentlichkeit tun solle: »Ich lebe nun mal in einem bestimmten Kulturkreis – und ich muss mich in diesem Kulturkreis entsprechend verhalten … Warum du dich in der Öffentlichkeit nicht mit einem Farbigen zeigen kannst? … Vielleicht ist es dir ja egal, was andere Leute von dir halten, aber glaub mir: Es spielt eine Rolle.« Mit anderen Worten: Lässt sie sich in der Öffentlichkeit mit einem Farbigen sehen, werden viele Leute die Nase rümpfen. Nicht Sterling selbst ist es also, der die Nase rümpft – aber er weiß, dass es andere tun werden.

Zum Schießen? Nicht wirklich. Aber realistisch in jedem Fall. Denn wer kennt sich in solchen Fragen schon besser aus als der alte Plantagenbesitzer?

TEXT: Steven Lee Beeber
ILLUSTRATION: Patrick Klose

Vow & Body Betrayal

Der Vorschein einer anderen Weise



Vow – Fender Schrade (links) und Linda Wölfel

Ein in Drag auftretender biologischer Mann gewinnt als Frau mit Bart die politischste Musikveranstaltung des Jahres. Und nun alles queer? Nicht ganz, findet das Berliner Label Our Voltage. Mit der Hardcore-Band Body Betrayal und dem Dream-Pop-Duo Vow erscheint dort die Musik zweier Bands, die ihre Aussagen mit Kunst und Körper transportieren.

TEXT: Kristoffer Cornils
FOTOS: Jennifer Endom (Vow), Josie Simonet (Body Betrayal)

»Kritik hat kein Geschlecht«, heißt es in einem Text des 2013 erschienenen Readers *Riot Grrrl Revisited*. Eine nahezu banale Feststellung, die aber zwei Jahrzehnte nach Riot Grrrl anscheinend den Mainstream erreicht hat: Kritik am sozial konstruierten Geschlecht wird – zumindest in unserer westlichen Welt – immer lauter, feministische Diskurse wecken das Interesse einer breiteren Öffentlichkeit. Vojin Saša Vukadinović berichtet im Essay *Boys In The Back*, aus dem der obige Halbsatz stammt, wie Bikini Kill, Team Dresch und Sleater-Kinney sein Leben verändert haben. Riot Grrrl ist mittlerweile passé, die letzten wichtigen Queercore-Labels machten vor gut zehn Jahren dicht. Im Zuge seiner akademischen Karriere hatte sich auch Vukadinović zwischenzeitlich von Punk und Hardcore verabschiedet. Aktuell promoviert er über den Zusammenhang von Antifeminismus, Homophobie und Linksterrorismus in der BRD der Siebzigerjahre.

Motiviert durch die Aufarbeitung der eigenen Vergangenheit gründete Vukadinović vor kurzem auch das Label Our Voltage. »Riot Grrrl und Queercore waren zu ihrer Hochzeit das Aufregendste, was es gab, Laboratorium und Schutzschild in einem«, erzählt er, distanziert sich aber gleich von jeder Nostalgie: »Our Voltage soll ein Label mit sexualpolitischer Agenda sein, das nicht auf einer Retroschiene fährt, sondern die damals aufgeworfenen Fragen vor einem neuen Hintergrund stellt.« Braucht es das heutzutage noch? Und wenn ja, was kann die subkulturelle Kritik an tradierten Geschlechtsnormen erreichen?

Die auf Our Voltage debütierenden Body Betrayal geben darauf eine laute, schnelle und kathartische Antwort. Das Quartett aus Seattle reiht sich in die Tradition des Queercore ein, um Identifikationsflächen zu schaffen. »Ich habe gemischte Gefühle, was den Ausdruck ›queer‹ anbelangt, möchte aber, dass andere *Queerdos* unsere Platte finden«, stellt Frances Gregory, bei Body Betrayal für Gesang und Texte verantwortlich, klar. »Für den Moment ist Body Betrayal eine Vereinfachung, die darauf verweist, dass es neben verschnarchten cis-heteropatriarchalischen Bands noch etwas anderes gibt.« Gitarrist Matthew Pancakes fügt hinzu: »Bands wie Rape Revenge, RVIVR oder Behead The Prophet dabei zuzusehen, wie sie Geschlecht, Patriarchat und andere Formen von Unterdrückung in Frage stellten, hat mich dazu inspiriert, ein ähnliches Projekt zu starten.«

Body Betrayal wollen keine Vorbildfunktion einnehmen, sondern die Impulse weitergeben, die sie selbst zur Gründung der vierköpfigen Band bewegt haben. Nicht allein mit ihrer Musik. Das Artwork ihrer unbetitelten Debüt-EP, die neben zwei bereits auf einer Split-Kassette mit der Band Disparate erschienenen Songs vier weitere enthält, hat Gregory angefertigt. Das Cover der einseitig bespielten Schallplatte zeigt einen entblößten weiblichen Schoß. Das Geschlecht ist hinter Schamhaaren verborgen, der Oberkörper abgeschnitten. In Beinen und Hüften klaffen Einschnitte, aus denen Flammen schlagen. Umschlossen wird die schwarz-weiße Illustration von einem mit Blümchen bestickten Bilderrahmen. Der kaputte Körper trifft auf einen sozialen Käfig, ist selbst ein *Soft Cage*, wie die EP heißt.

»Ich ringe mit selbstverletzendem Verhalten«, sagt Gregory, angesprochen auf die Symbolik des Covers. »Es fühlt sich häufig an, als sei mein Körper eine brennende Leerstelle, die ruiniert werden möchte. Manchmal glaube ich, mir sei es nicht erlaubt, darüber zu sprechen, obwohl es doch um meine gelebten Erfahrungen geht. Das Cover stellt den Versuch dar, diese Gefühle ohne die damit einhergehende Scham oder die bizarre Form von Erotisierung, die von außen an Frauen oder genderqueere Personen herangetragen wird, zurückzuerobern.« Die drastische visuelle Konfrontation entspringt einer Empowerment-Strategie. Ähnlich konfliktwillig ist auch die Musik von Body Betrayal, ein wirbelnder Stilmix aus Hardcore und erratischen Powerviolence-Elementen. Kaum elf Minuten dauert *Soft Cage*, danach ist – fürs Erste – alles gesagt. Als »antidialogisch« bezeichnet Labelbetreiber Vukadinović das, wofür die Band einsteht. Musik, die zum Zuhören auffordert, ohne übergriffig zu werden oder für ihre Aggression ein Objekt zu suchen. Explosiver Ausdruck gelebter Erfahrung, nicht grauer Theorie.

Dass Gregorys Texte zu Songs wie »My Gender Is Queer« den Zeigefinger lieber in die eigenen Wunden legen statt ihn zu erheben, macht sie umso stärker. »Ich hoffe, durch unsere Musik Verbindungen mit anderen Menschen herzustellen«, sagt Gregory. »Orte zu schaffen, die sich für mich und die Menschen, die mir ähnlich sind, gut anfühlen.« Energie soll in Synergie transformiert werden, die Verarbeitung eines Einzelschicksals die Gemeinschaft ermöglichen. Das ist Hardcore im ursprünglichen, besten Sinne. »Es geht darum, Formen zu finden, die nicht allein das Schlechte zum Ausgangspunkt

Body Betrayal um Frances Gregory (rechts)

nehmen, sondern danach fragen, wie in der Welt zu leben sein könnte«, bringt Vukadinović die Philosophie seines Labels und die Motivation von Body Betrayal auf einen Nenner.

Body Betrayal fletschen vor Wut die Zähne, zubeißen würden sie aus Respekt aber nicht. Sie wollen sich Gehör verschaffen, ohne sich als Unterdrückte zu stilisieren. Die einzige Forderung, die durch das Tosen und Toben von *Soft Cage* hindurchscheint, ist die nach Akzeptanz und Empathie. Sechsmal findet der Mangel an beidem auf ihrer EP einen krachigen Ausdruck. Trotzdem besteht der Mangel weiter, denn so einfach sind die Dinge noch lange nicht.

Das scheinen sie höchstens im Song »Cypress«. Über einer fröhlich hüpfenden Piano-Melodie kullern kuriose Sounds, bricht sich eine Stimme Bahn. Weiblich klingt die, singt einen »boy« an: »Come my way, come my way, boy / And under cypress let us meet late.« Da haben wir es, das klassische Popnarrativ, *boy meets girl*, Techtelmechtel nicht ausgeschlossen. Heteronormativ durch und durch. Oder? Nein. Tatsächlich handelt es sich um ein abgewandeltes Zitat, entnommen sind die Verse *Was ihr wollt* von William Shakespeare, *der* Crossdressing-Komödie des 17. Jahrhunderts, in der sich Gräfin Olivia in die als Mann verkleidete Viola verliebt. In der Aufführungspraxis der Zeit bedeutete diese Konstellation, dass ein Mann eine Frau spielt, die einen Mann begehrt, der eigentlich eine Frau in Drag ist, gespielt von einem Mann. Nichts an »Cypress« ist so simpel, wie es zuerst klingt. Hier werden subtil die Verhältnisse verkehrt.

»Wir haben keinen politisch-dogmatischen Anspruch, unser Vorgehen ist subversiv«, stimmt Fender Schrade zu. »Unser Anspruch ist, keine feste, endgültige Form zu schaffen, sondern klanglich und visuell fließend zu bleiben und auf diese Weise miteinander und mit dem Publikum zu kommunizieren«, so Linda Wölfel. »Wir«, das sind Vow, »Cypress«, das ist einer von zwei Songs, die im 7-Inch-Format ebenfalls auf Our Voltage erschienen sind. Stilistisch trennen Vow Welten von Body Betrayal, die Haltungen aber ähneln sich. »Ich stehe dem Trans*-Aktivismus nahe. Da wir einen queer- und transfeministischen Hintergrund haben und ich als Trans*-Musiker sichtbar bin, schaffen Vow Repräsentation und Sichtbarkeit von trans* und queeren Identitäten in Musik und Kunst. Das ist politisch«, so Schrade.

Auf ein griffiges Label wollen sich Vow aber ebenfalls nicht reduzieren lassen. »Wir sind unter anderem queer, aber auch vieles andere«, sagt Wölfel. »Als Beschreibung ist der Begriff schwierig, an manchen Stellen aber haut er hin. Wir haben ›queer‹ selbst als Schlagwort benutzt, aber immer mit anderen Begriffen kombiniert. Allein fände ich es zu eindimensional«. Die reine Präsenz von Vow ist bereits Politikum, agitatorische Phrasen gibt es nicht zu hören. Auch das wäre natürlich zu simpel. Kennengelernt haben sie sich bei Auftritten von Wölfels Band Rhythm King And Her Friends, das erste gemeinsame Projekt war eine Vertonung von Truman Capotes *Die Grasharfe*. Musik und Literatur gingen von Anfang an Hand in Hand. Nicht nur Textsplitter aus dem Werk Shakespeares, auch Verse von Virginia Woolf oder Sylvia Plath finden sich abgewandelt in den Lyrics wieder. Wie bei Body Betrayal ergänzen sich Musik und Artwork, Vow jedoch setzen vor allem auf das Collageverfahren.

»Unsere Umwelt, die Arbeitssituation, in der wir uns befinden, der Alltag und das, was wir zusammen erleben, wirken sich stark auf unsere Musik aus«, erklärt Schrade das Zusammenspiel von Banjos, Mundharmonika und Schneebesenklängen, das sich um Gitarrenakkorde und Klaviermelodien rankt. In den Songs von Vow gibt auch mal die Aufnahme eines Herzschlags im wahrsten Sinne des Wortes den Takt an. Einen dezidiert konzeptionellen Ansatz gebe es aber nicht, betonen die beiden. Vow finden ihre Ausdrucksform in der Transformation: »Für mich ist eine Platte wie ein Archiv voller Snapshots«, sagt Schrade. Die Live-Versionen von Vow-Songs unterscheiden sich oft merklich von den Studioaufnahmen, die auf der 2013 veröffentlichten *Summer-Lightning*-EP oder der neuen 7-Inch zu hören sind. Die klassischen Formate werden weiter und weiter modifiziert.

Das lässt sich als Strategie auslegen. Geht es in den Texten von Vow häufig um Körperlichkeit, die Definitionsmacht des Blickes und somit immer auch um Grenzen, entzieht sich die Musik eben jenen durch ständige Verwandlung. »Das hat wohl schon etwas Queeres«, räumt Schrade ein. Selbst Vukadinović, der das Wort wegen seiner theoretischen Überfrachtung und alltagssprachlichen Kommodifizierung meidet, stellt fest: »Wenn es ein queeres Element bei Our Voltage gibt, dann das: Stilgrenzen werden aufgehoben.« Das macht jedoch nicht die Essenz von Our Voltage, Body Betrayal oder Vow aus, sondern ist nur Resultat dessen, wofür die Menschen hinter den Projekten einstehen.

»Kritik hat kein Geschlecht«, heißt es, wie eingangs erwähnt, in dem Essay, der die Initialzündung für die Gründung von Our Voltage geliefert hat. Der Satz geht weiter: »Freude auch nicht.« Scheinbar banale Worte, die bei Body Betrayal und Vow widerhallen. In der Musik beider Bands leuchtet der »Vorschein, von einer anderen Weise zu sein, selbst wenn es nur ein Spalt ist«, den Labelbetreiber Vukadinović Vow attestiert. Eine Weise, jenseits der binären Geschlechterordnungen, Ausgrenzungsmechanismen und Begriffe zu leben. Eine Weise, Mensch zu sein. Und das wird es wohl immer brauchen.

»Es fühlt sich häufig an, als sei mein Körper eine brennende Leerstelle, die ruiniert werden möchte.«

Frances Gregory, Body Betrayal

BODY BETRAYAL
SOFT CAGE
OUR VOLTAGE

VOW
CYPRESS / THE LIGHT
OUR VOLTAGE

DROSCHKEN-POP

Post vom Hauptzollamt ist zeitverzögerter Katerschmerz. Weil ich niemals weiß, welchen Inhalt das Päckchen aus Ganzweitfortistan birgt, das da am Arsch der Welt auf Auslösung wartet, erinnert mich jede Zollladung schmerzlich an die unglücklichen, verwitterten, vergessenen Zustände, in denen ich die dazugehörigen Bestellungen mit Tatterhand abgeschickt haben musste. Weil Verdrängung, die Bepanthensalbe der Seele, bei solchen (wie ja bei fast allen) Schmerzen hilft, muss ich dann Tage später öfter mal ins Taxi steigen, um die Mystery-Bestellung am letzten möglichen Abholtag zur letzten möglichen Abholstunde im Zollamt freizukaufen.

Im Taxi: heiteres Hupen. Es läuft »Tijuana Taxi« von Herb Alpert, und es ist unmöglich, sich bei dieser Musik nicht wie ein *Extra* in einer Heinz-Erhardt-Klamotte zu fühlen, dem gerade zur Unzeit die Hose gekracht ist. Ich gondele also zu feinster Frohsinns-Quatschmusik mit schlechter Laune und unklarer Bestimmung dem Zollamt entgegen, eine Reise mit leicht ungewissem Ausgang, wie man sie nur in einem Taxi antreten kann.

Liedtexter lieben das Taxi, besonders das nachts bestiegene, als Vehikel für einen irgendwie schwebenden Dazwischen-Zustand: Sitzt man drinnen, ist man nicht mehr völlig im Rausch, aber noch lange nicht nüchtern. Nicht mehr ganz wach, aber höchstens mal kurz eingenickt. Nicht mehr ziellos, aber längst nicht angekommen.

Wie ein transportables Fegefeuer, ein rollender Limbus, an einem nicht immer ganz genau zu ortenden Punkt zwischen Himmel und Hölle. Das labradorfarbene Taxi-Beige ist ein guter Ton, um dieses unbestimmte Zwischending zu illustrieren, noch besser wäre es, wären alle Taxis grau.

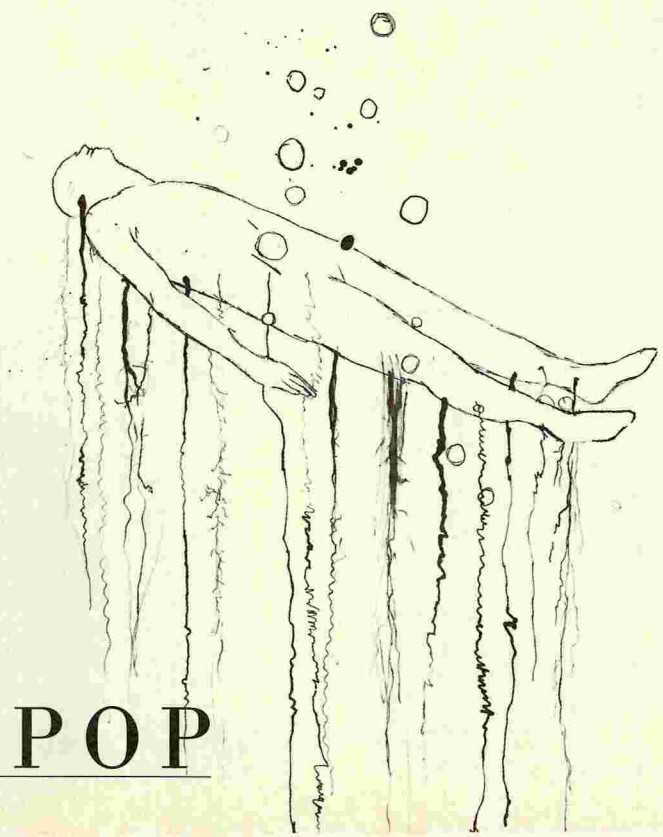
Wenn man nicht alleine einsteigt, kommen noch ein paar Ungewissheitsschleifen dazu, mitunter wird das Taxi dann zum rollenden Schrödingers-Katzenkarton: Ist diese chemische Verbindung noch lebendig oder schon tot? Ganz genau kann man das erst bei der finalen Messung sagen, beim Aussteigen. Nachzuhören zum Beispiel bei Ja, Panik in »Post Shakeytime Sadness«, wo zwei ins Taxi steigen, und keiner weiß, wer wann wo wieder rauskommt. Oder ob einer vorher was sagt, um alles zu verändern.

Im Leben und in Liedern sind Taxis oft hilfreiche Katalysatoren, um Entscheidungen zu erzwingen. Viel zu selten nutzt man sie im Live-Leben dazu, unliebsame Menschen abzutransportieren. So wie in einem weiteren Lied von Ja, Panik, »Chanson a boire«: »Ich werde trinken, ich werde weiter trinken / Ich werde dir ein Taxi holen / Ich werde trinken, ich werde weiter trinken / Er wird dich schon nach Hause bringen / Er wird dich schon nach Hause bringen.« Recht so.

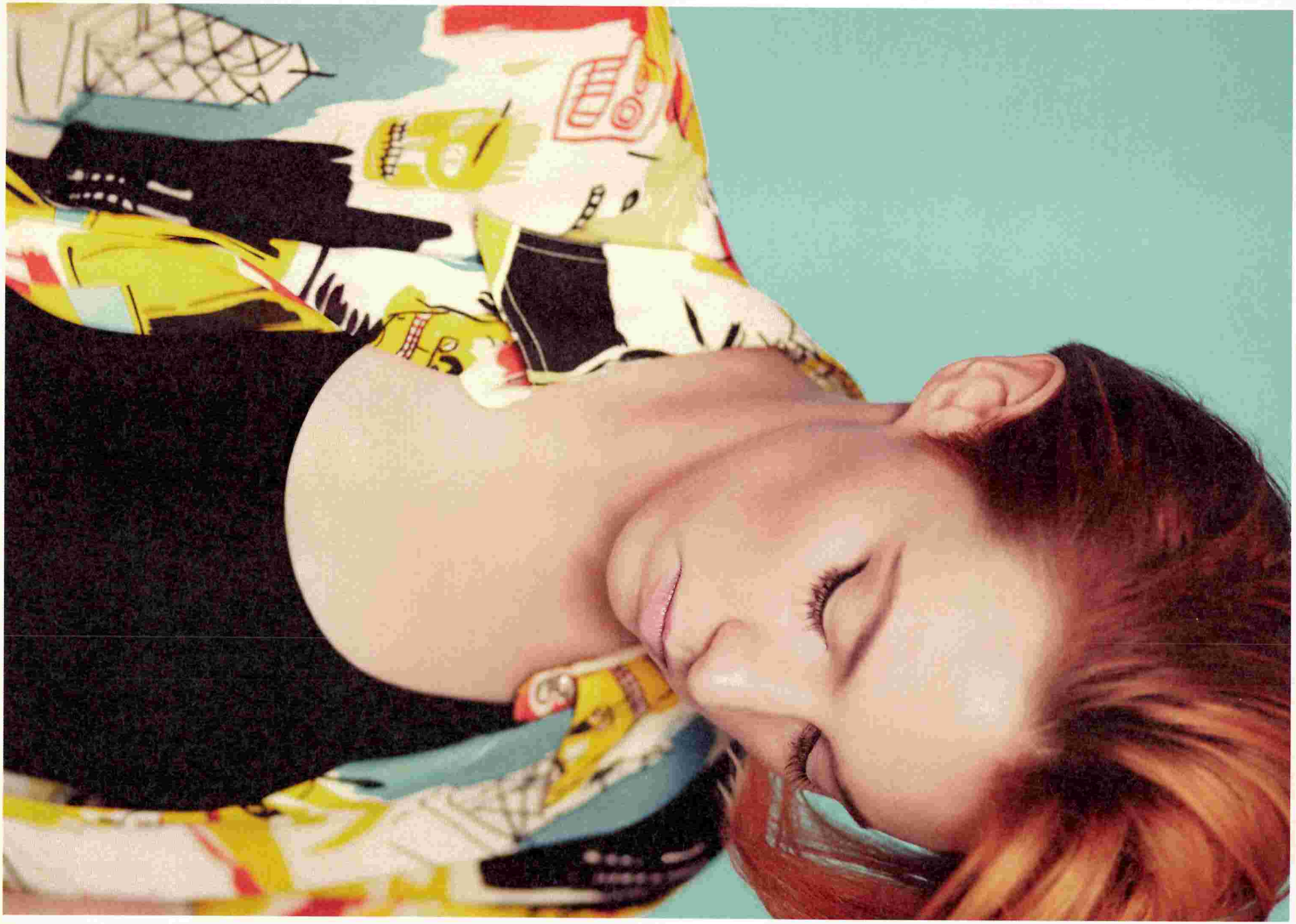
Doch das Poptaxi kann noch mehr. Es ist ein Multifunktionsgefährt, manchmal statusselige Abgrenzungskarre (K.I.Z.: »Hol deine Leute / Ich hol mir ein Taxi«), manchmal Spießers Fluchtwagen (Felix de Luxe: »Mit einem Taxi nach Paris / Und vielleicht ein kleines Rendez-Vous?«). Dann wieder eine Zeitmaschine wie in Vampire Weekends »Taxi Cab«, wo das Taxi zum Emo-sicher gepanzerten Schutzwagen wird, mit dem man in die verflossene Liebesvergangenheit tuckern kann – und die man dann so einfach wieder zurücklässt wie den räudigen Ort, von dem einen das Taxi wegholt. Ein Taxifond kann eine Komplizenblase sein, wie im wunderbaren »Taximusik« der Neigungsgruppe Sex, Gewalt und gute Laune, eine fahrtenlange Schicksalsgemeinschaft, die freilich stets zum Zerbrechen bestimmt ist: »Nix is so leer wie der Platz neben mir / Im Taxi, wo'st grad ausgstiegen bist.«

Die schönste Liedzeile über Taxis übrigens: »I'll live my life in taxicabs« aus »Annie Christian« (Prince). Für passionierte Lauffaule mit wundem Dispo hat diese Zeile, beherzt beim Besteigen der unnötigen Mietdroschke geschmettert, durchaus erhaben-tröstende Wirkung. Prince wäre natürlich nicht das Schmierläppchen, das er ist, hätte er mit »Lady Cab Driver« nicht auch ein anzügliches Taxi-Lied im Repertoire – mit dem topschwiemeligen Preisprellversuch »Will you accept my tears to pay the fare?« Ärger wird es im Liebhaber-Subgenre Taxi-Erotik nur noch bei Charlotte Heinkes »Taxiprinz«: »Komm steig in meine Kutsche ein, ich zeig dir die Provinz / Du bist die Königin der Nacht, und ich dein Taxiprinz.«

Manchmal, selten aber, ist ein Taxi auch im Lied nur ein Taxi. Am feinst-pragmatischen gelang das in der jüngsten Zeit Andreas Dorau: »Denn ich bin faul und bequem / Weshalb ich stets ein Taxi nehm'«, so die sympathische Selbstanzeige, die dann noch eine rational-argumentative Rechtfertigung nachschiebt: »Ein Auto ist genauso teuer / Ich sammle Quittungen für die Steuer.« So zwingend ist dieses Argument, dass man glatt auch die Rückfahrt vom Zollamt wieder im Taxi antreten möchte. Doch im abgeholten Päckchen der Schande war leider ein Gegenstand, der nicht zur erhaben-sublimierten Taxibeförderung passt. Mit einem Satinshirt mit Ryan-Gosling-Gesichtsmosaik-Allover-Druck nimmt man wirklich besser die Ringbahn.



TEXT: Anja Rützel
ILLUSTRATION: Patrick Klose



Die Musterschülerin der *class of 2009* war jahrelang weg vom Fenster. Jetzt überrascht Elly Jackson alias La Roux mit einem lustvollen neuen Album. Beim Treffen in London spricht sie über tropische Sehnsüchte und darüber, wie eine mysteriöse Krankheit sie erst beinahe in den Suizid trieb – und dann zur Ein-Frau-Hilfsorganisation werden ließ. Währenddessen ging in ihrer Straße die Welt zu Bruch.

La Roux

Nach der Stille

TEXT: Thomas Vorreyer
FOTOS: Phil Dunlop BILDBEARBEITUNG: Phoenix Bespoke

»Angst? Niemals, nein. Wissen Sie, man merkt es Künstlern sofort an, wenn sie fürchten, jemand könnte ihren Platz einnehmen.« Elly Jackson ist in die Hocke gegangen. Ihre beim Shooting mehrmals festgesprayte Trademark-Tolle wippt gewohnt rotblond, aber neuerdings lose. »Das klingt vielleicht seltsam, aber ich glaube sehr an mich. Niemand könnte jemals besser darin sein, ich zu sein, als ich selbst.« Fünf Jahre ist es her, dass die Britin mit ihrem Projekt La Roux das gleichnamige, mit einem Grammy ausgezeichnete Debütalbum veröffentlichte. Jackson tourte mit La Roux um die Welt, sang auf Kanye Wests Album *My Beautiful Dark Twisted Fantasy* sowie der West/Jay-Z-Kollaboration *Watch The Throne* – und war dann plötzlich verschwunden. Fast drei Jahre lang trat Jackson kaum auf. Jetzt erscheint mit *Trouble In Paradise* doch noch ein neues Album.

Der Sound überrascht. Wo früher an Yazoo erinnernder Synthie-Pop wortwörtlich »Bulletproof« und unnahbar nach vorn preschte, himmeln heute Gitarren ein Saxofon an, unterstützt vom altbekannten Synthesizer und groovenden Bass. »Ich sah mich plötzlich als diese Art glitzernder Popstar, der irgendwann in den Arenen auftritt. Das wäre schrecklich gewesen, denn ich will Musikerin sein, keine Puppe«, erklärt Jackson den Umbruch. »Deshalb wollte ich, dass meine Liveshow lebendiger und *Trouble In Paradise* viel bandorientierter, ja menschlicher wird.«

Die 26-Jährige hat bis auf Bass und Bläser diesmal alle Instrumente selbst eingespielt. Möglich wurde dies durch die Trennung von ihrem bisherigen musikalischen Partner Ben Langmaid. Der ehemalige House-Produzent hatte das erste Album mit Jackson geschrieben, blieb ansonsten aber unsichtbar und wurde schließlich träge, wie sie sagt: »Ben hat kaum musikalisches Wissen und auch gar kein Interesse daran. Oft kam ich zu ihm und schlug dieses oder jenes vor, aber er wusste nicht, wie er diese Ideen umsetzen sollte, und wurde darüber übellaunig. Auf diese Weise konnte man nicht arbeiten. Wenn ich etwa sagte: ›Können wir etwas Pre-Delay draufpacken?‹, spöttelte Ben: ›Oh, sieh an, du hast dazugelernt!‹«

Eines Nachts erzählte Jackson ihrem bisherigen Toningenieur Ian Sherwin von der Musik in ihrem Kopf. »Er wusste sofort, wie es gemacht werden musste. Alles, was wir bis dahin aufgenommen hatten, machte er um ein Hundertfaches großartiger. Es war faszinierend.« Immer wieder hält Jackson inne und blickt nach Worten suchend in die Leere eines maroden Hinterhofs: »Ben war eine persönliche wie musikalische Enttäuschung, die ich erklären kann, aber nicht will.« Wir sitzen unter einem der schier unzähligen Bahnbögen, die sich als historische Adern durch London ziehen. Ein die Brücke überquerender Zug durchschüttelt das Fotostudio. Die Musikerin wohnt noch immer in dieser Gegend von Brixton, in der sie auch aufwuchs. Hier nahm einst der Lovers Rock in den Siebzigern seinen Anfang: eine Verschmelzung von Soul mit Rocksteady und Reggae im Zeichen von Lust und Liebe. 40 Jahre später präsentiert La Roux eine Art weißen Lovers Rock, der jetzt auch mit Funk und eben Synthie-Pop züngelt.

Aber die Liebe bleibt ein Minenfeld. Zumindest im Synonymwörterbuch von La Roux. In der ersten Single »Let Me Down Gently« singt Jackson: »Tell me that I'm someone good / So we're not so far apart (...) Let me in for a minute / You're not my life but I want you in it.« So einfach kann man Schwäche zeigen und sich doch dabei behaupten. Der Song ist nebenbei einer von vieren auf dem Album, deren erste Demos Jackson noch mit Langmaid aufnahm. Die kurze Stille in der Mitte des Stücks stößt nun wunderbar plakativ die Tür zu La Roux 2.0 auf: Jacksons Stimme taut merklich auf, untermalt von synthetisierenden Musikmaschinen und einem blubbernden Gitarrenlauf. Ein Saxofonsolo setzt das letzte Ausrufezeichen. Das nicht weniger eingängige »Sexotheque« dürfte wiederum einem gleichnamigen Sexkino in Montreal ein gutes Plus an Laufkundschaft bringen. Es handelt von der Unwissenheit einer Frau, deren Freund sich stets heimlich zum Onanieren verdrückt.

Dennoch versprüht das Album bei allen Komplikationen ganz bewusst eine subtile Erotik. Jackson berichtet anspielungsreich von einem »tropischen« Draufgänger und von paradiesischen Romanzen am Strand. Der Umstand, dass »Paradise Is You« dabei so seicht und plastisch wie ein Aufblasplanschbecken gerät, wird vom lebhaften »Cruel Sexuality« leichthändig wieder aufgefangen. »You make me happy in my everyday life / Why do you keep me in a prison at night?«, bekennt sich Jackson hier zu den eigenen Bedürfnissen – und nicht, wie es einige sicherlich direkt lesen werden, zu ihrer etwaigen Homosexualität.

Vielleicht war es tatsächlich das plötzliche Auflösen ihrer Privatsphäre, das der jungen Frau so arg zusetzte. Jedenfalls ist es fast ein Wunder, dass Elly Jackson diese Zeilen nun überhaupt in ihrem markanten Falsetto vorträgt. An einem Abend vor drei Jahren hatte ihre Stimme plötzlich die hohen Töne verweigert. »Ich wollte mich ernsthaft umbringen«, sagt sie. »Jeden Morgen wachte ich auf und riss mir heulend die Haare aus. Ich wollte singen, konnte aber nicht!« Niemand habe ihr damals helfen können: »Mein Hals wurde immer wieder untersucht, es wurde aber nie etwas gefunden. Ich verstand nicht, wie das möglich war, denn schließlich konnte ich ja nicht singen. Irgendwas musste doch kaputt sein!« Jackson trank damals nur noch lauwarmes Wasser, verzichtete auf Kohlensäure, Kaffee, Alkohol, Partys und Tomaten, ließ sich sogar ein Dampfbad in ihr Haus einbauen. Und sie sprach mit niemandem mehr. Allein, es half nichts.

»Irgendwann kam heraus, dass ein Muskel in meinem Rachen durch die dauerhafte Anspannung gelähmt war. Man hat über diesen Muskel keine Kontrolle, er reagiert rein reflexiv.« Da kann der Kopf noch so stark sein, der Körper und die Natur wissen sich doch gegen die Überbelastung zu wehren. Ein Symptom unserer Zeit. Ein ganzes Therapeutenteam half Jackson schließlich, mit viel Mühe die Spastik zu lösen. Zwei Jahre waren vergangen. Eine Zeitspanne, die sie keineswegs als vergeben betrachtet: »Ich habe jetzt eine bessere Herangehensweise dafür, wie ich mit bestimmten Dingen umzugehen habe. Es war schrecklich, aber um ehrlich zu sein: Ich bedauere es nicht.« Damit es anderen Künstlern dennoch nicht wie ihr ergeht, hat sie sich entschieden, offen über das Thema zu sprechen, und bietet gerne Hilfe an.

Kraft fand sie etwa in der Erinnerung an eine kleine, kaum bekannte karibische Insel, deren Namen sie nicht verraten will. Mit acht Jahren hatte sie dort bereits geurlaubt, 17-jährig kehrte sie mit der Sängerin der Ragga-Electro-Band 5 Square Mile, in der Jackson damals Gitarre spielte, zurück. Deren Familie lebte – welch Zufall – auf dem Eiland. Noch überraschender war das dortige Zusammentreffen mit der gerade international bekanntgewordenen M.I.A. Gemeinsam streiften sie für zwei Wochen über die Insel. »Wir haben viel über Musik geredet. Ich habe ihr ›Quicksand‹ vorgespielt. Sie fand, es hätte zu viele Teile. Ich konnte ihre Meinung respektieren, habe es aber so gelassen«, erinnert sich Jackson an die flüchtige Freundschaft. »Für jemanden, der kurz davor war, diese ganze Musikwelt zu betreten, war es sehr hilfreich, mit ihr zu reden. Sie hat äußerst interessante Ansichten.« Heute tauscht sie sich unter anderem mit Johnny Marr über gemeinsame Gitarrensoundvorlieben aus (Shirley & Companys »Shame, Shame, Shame«, Betty Wrights »Clean Up Woman«), wenn sie dem einstigen Smiths-Gitarristen zufällig in Alan Moulders Assault-&-Battery-2-Studio begegnet.

Die eigentliche Musikszene sei von der »beschissenen Event-Welt« zu differenzieren, bemerkt Jackson ganz grundsätzlich. Eine Scheinwelt, die im August 2011 immerhin für einen kurzen Moment bröckelte. Die Proteste gegen die Erschießung des dunkelhäutigen Mark Duggan durch die Londoner Polizei und deren rassistische Praxis des *racial profiling* schlugen damals in eine mehrtägige Plünderorgie um, die in Brixton besonders heftig aufflammte. Während viele Musikerkollegen bei diesem Thema gewohnheitsmäßig mit den Schultern zucken, setzt der *Trouble-In-Paradise*-Opener »Uptight Downtown« die Ereignisse endlich auch auf die Pop-Landkarte und verknüpft sie mit dem Brixtoner Bloody Saturday von 1981, als die Rassen- und Klassenspannungen im Rezessionsbritannien eskalierten.

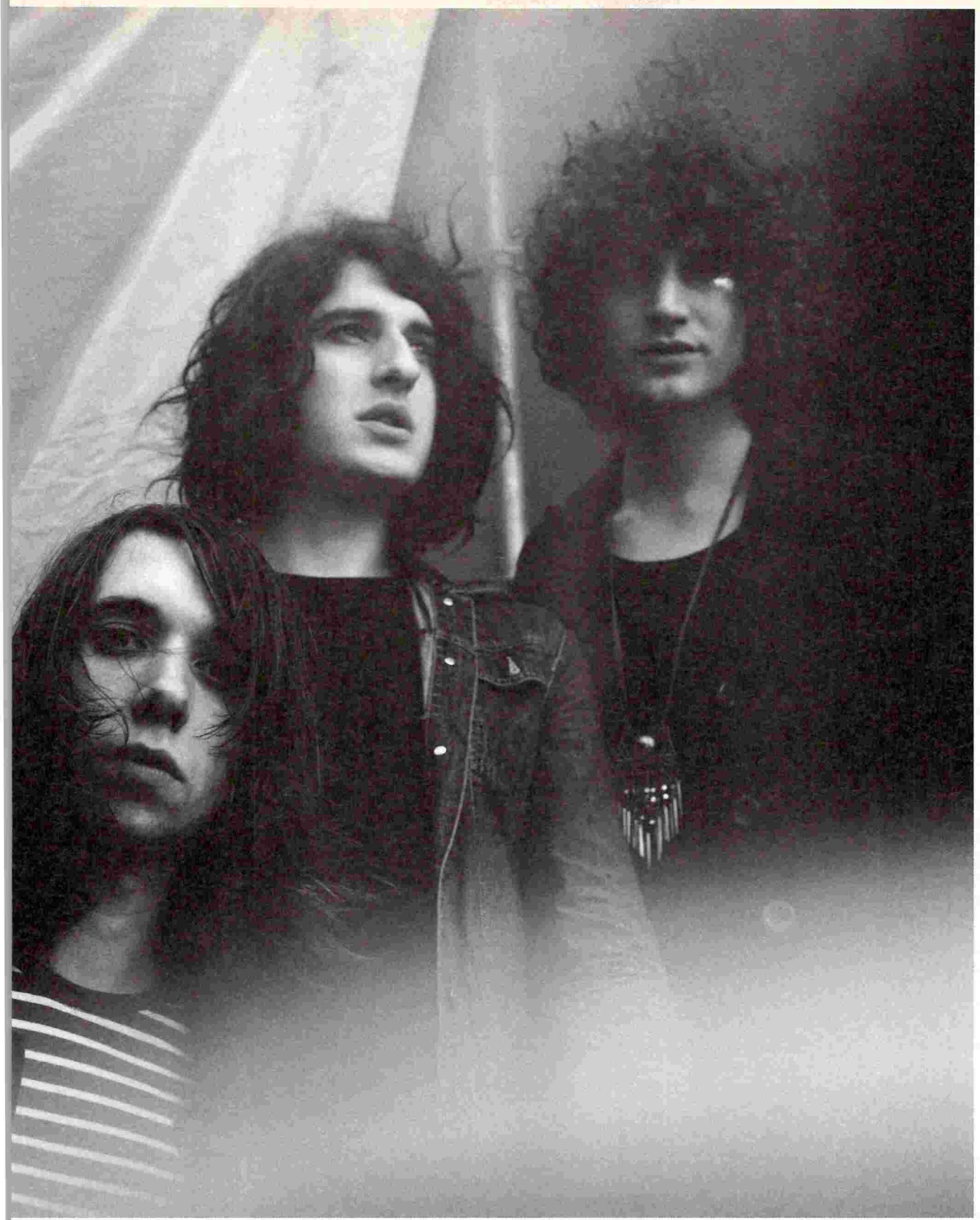
»Niemand wusste, warum er protestierte. Anstatt mehr Bildung zu fordern, besorgten sich die Leute lieber ›gratis‹ einen Fernseher und ein Paar Sneakers.«

»Man weiß nicht, wie man zu den Riots stehen soll. Betroffene Familien initiierten die Proteste, aber gelangweilte Jugendliche nahmen diese einfach als Vorwand, um Dinge in Brand zu setzen.« Der Song soll die Plünderer aufs Korn nehmen und gleichzeitig ein Bewusstsein für die Situation schaffen. »Es wurde damals offensichtlich, wie gravierend sich die Jugendkultur seit den Achtzigern verändert hat. Niemand wusste, warum er protestierte. Anstatt mehr Bildung zu fordern, besorgten sich die Leute lieber ›gratis‹ einen Fernseher und ein Paar Sneakers. Der Materialismus ist wirklich im Kern angekommen. Und all die Leute, die damals hätten bekämpft werden können, wurden nicht bekämpft.«

Ungläubig zog Elly Jackson durch ihr Viertel. Heute fordert sie mehr Angebote für Jugendliche, wohlwissend, dass die einsetzende Gentrifizierung diese verhindert: »Man denkt sich: Die werden sowieso bald aus London verdrängt werden, warum sollten wir uns also um sie kümmern?«

LA ROUX
TROUBLE IN PARADISE
POLYDOR / UNIVERSAL

Temples



Thomas Warmsley, Samuel Toms, Adam Smith und James Bagshaw (v. l.) in Barcelona

Keine Angst vorm Zahnarzt!

Sun Structures, das Debüt der britischen Band Temples, ist eine Hommage an das goldene Jahrzehnt des Pop, an die Beatles, Pink Floyd und die Kinks. Obwohl sie also vor allem Adepten zu sein scheinen, findet ihre Musik einen gewaltigen Widerhall. Was machen die Temples anders als andere? Wir begleiteten sie durch Europa.

TEXT: Torsten Groß FOTOS: Nacho Alegre

Es war die Hochzeit des Easyjetset, und wie an jedem Tag spuckte der Berliner Flughafen Schönefeld auch an diesem Freitagmorgen im April 2010 wieder haufenweise junge Menschen aus der ganzen Welt aus. Bereits auf dem Weg zur S-Bahn setzte sich jedoch ein Pärchen von der lärmenden Gruppe ab: Statt sich auf schnellstem Wege in eines der vielen Hostels in den Feierhochburgen Friedrichshain, Kreuzberg oder Mitte zu begeben, bestiegen diese beiden den Bus und dann die U7 in Richtung Schöneberg. Die neue Mitte der Stadt war ihnen zu laut und zu voll, sie sehnten sich nach dem alten Westberlin, nach den Geschichten von David Bowie und Iggy Pop. Am Abend verschlug es sie immerhin nach Kreuzberg. Ein Bekannter hatte ein veganes Restaurant am Schlesischen Tor empfohlen, im Anschluss sahen sie sich ein She-&-Him-Konzert im Lido an.

Vier Jahre später steht der Berlintourist von damals auf der Bühne eben jenes Clubs, dem Berliner Lido. Nebel wabert durch die Luft, James Edward Bagshaw, so der Name des 27-Jährigen, sieht aus wie eine Mischung aus Marc Bolan und dem jungen Syd Barrett. Wie seine drei Mitstreiter bedient er ein Instrument, das vermutlich mindestens so alt ist wie die Haupteinflüsse ihrer gemeinsamen Band, der Temples. Deren Debüt, *Sun Structures*, verhalf den Musikern zuletzt zu einem gewaltigen Popularitätsschub. Das Album verzeichnet beeindruckende Verkäufe, die Temples sind in diesem Sommer regelmäßige Gäste im internationalen Festivalzirkus, Noel Gallagher und Johnny Marr erklärten sie zur »best new band in Britain«.

Das tun die Brit-Pop-Altvorderen freilich immer, wenn sich mal wieder jemand gekonnt und mit Verve auf klassische Einflüsse besinnt. Dennoch deuten Debütalbum und bisherige Entwicklung darauf hin, dass die Temples sich wohltuend absetzen von den Armeen der Sonics- und Floyd-Revivalisten, dass sie eben mehr als *nur* retro sind. Was also machen die Briten anders als das Gros der Sixties-Kopisten? Um dieser Frage auf die Spur zu gehen, begleiteten wir die Band bei zwei Auftritten: dem in Berlin sowie einem Gastspiel beim spanischen Festival Primavera Sound.

Spanish Caravan

Nichts ist so laut wie starker Regen, wenn er auf Metall trifft. Wir sitzen im Backstage-Container der Temples, und man versteht sein eigenes Wort nicht mehr. Seit Stunden prasselt ein unerbittlicher Regenguss auf das Metalldach und setzt das komplette Gelände

»Dieser Retro-Purismus von manchen Leuten ist totaler Quatsch.«

James Bagshaw

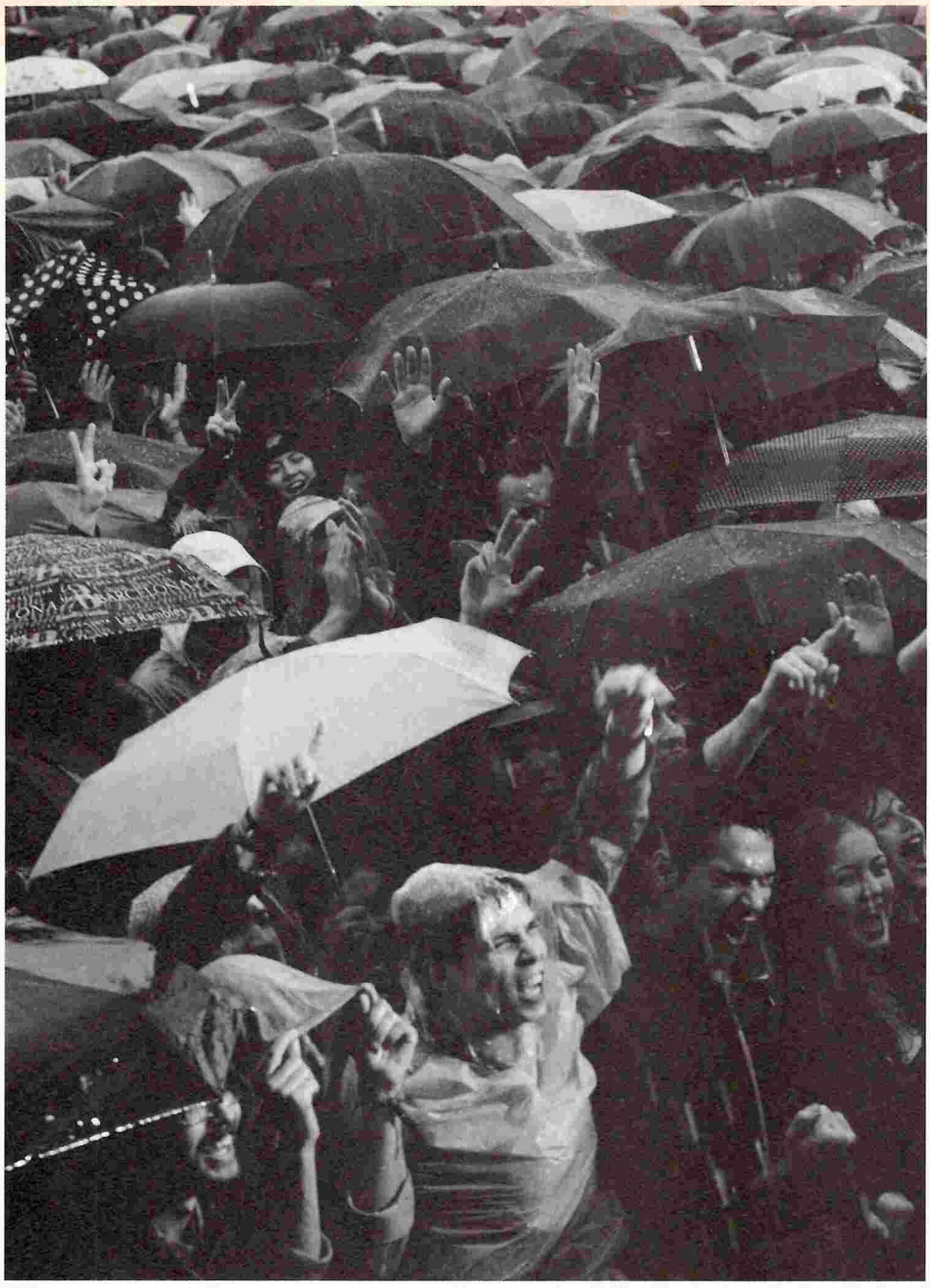
unter Wasser. Der Container steht wohlgemerkt in Barcelona, es ist Anfang Juni – und das Wetter schlechter als an einem durchschnittlichen Apriltag in Deutschland. Nichts freilich, wovon sich ein gestandener Engländer so schnell die Laune verderben ließe: Die Temples kommen aus Kettering, einem Kaff in den East Midlands, sie haben in ihrem Leben mehr Regen gesehen als die meisten von uns. »Uns macht das nichts aus«, bestätigt Bagshaw, »immerhin ein gutes Training für die englischen Festivals.«

Das gilt auch für die sonstigen Bedingungen. Die einzigen Backstage-Accessoires, die in der Garderobe der Temples an die Zeiten erinnern, auf die sie sich musikalisch berufen: eine Flasche Jack Daniel's und ein größerer Trolley, aus dem ein glitzernder Fummel herausguckt, außerdem ein Glätteisen. Ansonsten ist alles nüchtern zweckmäßig gestaltet und passt bestens zur verregneten Tristesse auf dem gesamten Gelände. Nein, auf die ganz großen Bühnen haben sie es noch nicht geschafft, doch so langsam spielen die Temples sich auf einer Art Never-ending-Tour Stück für Stück nach oben. Die Konzerte sind stets voll, auch heute warten um die 6.000 Leute vor der Bühne.

20 vor neun, die Nebelmaschine läuft, die Temples beginnen mit »Sun Structures«, dem verhallt-psychedelischen Titelstück ihres Albums. Die Leute feiern die Band so frenetisch, wie es das Wetter zulässt, doch als sie knapp 40 Minuten später mit dem Kinks-inspirierten Überhit »Shelter Song« das kurze Set beschließen, steht nur noch ein Drittel des ursprünglichen Publikums vor der Bühne – in der Zwischenzeit war ein wahrer Hurrikan über das Gelände gezogen, der eine Art Massenflucht ausgelöst hatte.

Abermals nichts, wovon die Temples sich beeindrucken lassen. Sondern vielmehr ein weiterer Beleg für die wahnwitzige Disziplin, den enormen Arbeitsethos und die Liebe zur Musik, die diese Band vor allem auszeichnen. Werte, die nicht zuletzt stellvertretend dem Ehrgeiz von James Bagshaw zu verdanken sind. Inspiriert von den Beatles und vom Plattenhändler seines Vertrauens, begann er bereits in frühester Jugend, sich mit den Alben der Yardbirds und der Kinks auseinanderzusetzen. Pink Floyd will er bis vor einem Jahr nie gehört haben, aber natürlich hat dieser Mann seine Hausaufgaben gemacht. Nach der Schule schrieb Bagshaw sich in einen musikalischen Orientierungskurs der örtlichen Uni ein, anschließend studierte er ein halbes Jahr Aufnahmetechnik. Trotzdem sagt er heute, das meiste habe er gelernt, indem er einfach nur *zugehört* hätte. Stundenlang auf der heimischen Couch, immer wieder denselben Platten.

Gemeinsam mit dem späteren Temples-Bassisten Thomas Warmsley, den er über zwei Ecken kannte, begann er vor zwei Jahren im Rahmen eines Studioprojekts einige seiner bis dahin geschriebenen Songs aufzunehmen. Vier dieser Lieder stellten die



beiden ins Netz – und daraufhin brach die Hölle los. Große und kleine Plattenfirmen überboten sich, die Klickzahlen schnellten in die Höhe, Bagshaw und Warmsley unterschrieben schließlich bei dem vergleichsweise kleinen Label Heavenly. »Sie sind die einzigen, die sich mit uns auf Augenhöhe unterhalten haben«, sagt Bagshaw. »Außerdem sind sie das tollste Label Englands, und wir wollten ohnehin zu einem Indie.«

Die Leute von Heavenly wollten zunächst eine Single finanzieren und die Band auf die Straße schicken. Das einzige Problem: Es gab zu diesem Zeitpunkt noch gar keine Band. In Rekordzeit rekrutierten Bagshaw und Warmsley die beiden weiteren Mitglieder Sam Toms (Schlagzeug) und Adam Smith (Gitarre) und begaben sich auf eine bis heute andauernde Tour. Zwischendurch fanden sie noch die Zeit, *Sun Structures* aufzunehmen – im Keller des Hauses von Bagshaws Eltern und ohne einen Produzenten wohlgemerkt.

Das alles ist gerade mal ein Jahr und neun Monate her, und dennoch wirken die Temples bereits jetzt so, als hätten sie ihr ganzes Leben nichts anderes getan, als Abend für Abend vor Tausenden von Leuten aufzutreten. Ihr Zusammenspiel ist perfekt, irgendwie scheint es ihnen gelungen zu sein, unter besonderen Bedingungen eine verschworene Einheit zu bilden. »Unser Keller ist eigentlich viel zu klein und völlig ungeeignet für so eine Aufnahme«, sagt Bagshaw zur *Sun-Structures*-Produktion. »Ohne Produzenten zu arbeiten war aber das Beste, was uns passieren konnte. Wir vier sind einander sehr ähnlich, ein Glücksfall. Dennoch hat es eine Weile gedauert, bis wir so richtig zusammengefunden haben, weshalb uns vermutlich auch erst die nächste Platte als Band repräsentieren wird.«

Sollte diese Einschätzung stimmen, steht wahrhaft Großes ins Haus. Bereits *Sun Structures* ist das beste Psych-Rock-Debüt seit ewigen Zeiten. Wäre diese Platte in den späten Sechzigern erschienen, würde sie heute als Meisterwerk neben *Sgt. Pepper's* und *Pet Sounds* in jeder Bestenliste auftauchen. Eine Betrachtung allerdings, die nur auf den ersten Blick funktioniert. Denn genaugenommen hätte die Musik der Temples damals gar nicht erscheinen *können*: Zu dynamisch und modern klingt die Rhythmusfraktion, zu sehr sind den Songs im Subtext Einflüsse aus Post-Punk und anderen moderneren Genres implementiert. »Wir mögen zum Beispiel HipHop«, sagt Bagshaw. »Letztens habe ich einen Rap-Beat unter ein Sample aus ›The Lonely Surfer‹ von Jack Nitzsche gelegt. Wir beschäftigen uns mit allen möglichen musikalischen Stilen.«

Die Temples sind also keineswegs reine Vintage-Puristen, was im Übrigen auch fürs Equipment gilt: »Dieser Retro-Purismus von manchen Leuten ist totaler Quatsch«, sagt Bagshaw. »Viele machen den Fehler, ewig dieselben drei Sixties-Akkorde zu spielen und die Sonics und Seeds zu kopieren. Das hat auch seinen Reiz, aber mein Ehrgeiz liegt darin, Melodien und Texte zu schreiben, die zuvor noch niemand geschrieben hat. Und dazu braucht es ein größeres Repertoire an Einflüssen. Außerdem bin ich davon überzeugt: Wenn Les Paul in den Fünfzigern die Möglichkeit gehabt hätte, mit einem Laptop zu arbeiten, mit dem man 24 Spuren gleichzeitig aufnehmen kann, hätte er sicher nicht an seinem Achtspurrekorder festgehalten.«

Retromania?

Ungeachtet dessen steht eine Band wie die Temples natürlich exemplarisch für den immer häufiger werdenden Widerspruch zwischen Kritiker- und Publikumsmeinung. Die meistdiskutierten Thesen in der Popkritik der vergangenen Jahre verfasste bekanntlich Simon Reynolds für sein Standardwerk *Retromania*. Ein Buch, das viele

Kritiker als endgültigen Beleg dafür nahmen, dass wir auf ewig in sich wiederholenden Zeitschleifen einer rückwärtsgewandten Popindustrie gefangen sind, deren Grundkoordinaten bis in alle Ewigkeiten die gleichen bleiben. Eine schöne, in Teilen wichtige und sicher auch richtige Debatte – die aber ebenso oft blasiert und überheblich geführt wurde. Nicht zuletzt weil sie verkennt, dass jede Generation ihre eigenen Helden braucht. Und denen ist es dann eben egal, dass insbesondere die Rockmusik in weiten Teilen ausformuliert ist.

Denn was passiert eigentlich, wenn da plötzlich eine ganz junge Band kommt, die auf den ganzen Diskurs scheißt und einfach: da ist? Die wie zur Hochzeit des Pop Kunst, Mode, Literatur, Film und Musik amalgamiert, eine Band wie die Temples, für die Interdisziplinarität in der Popkultur nicht die Ausnahme, sondern eine Selbstverständlichkeit ist. Und die – vor allem – aus der *working class* kommt. Ein Umstand, den hervorzuheben nicht aus romantischen Gründen wichtig ist, sondern weil man dieser Musik eine Alternativlosigkeit und Dringlichkeit anhört, die vielen zeitgenössischen Indie-Bands gänzlich fehlt.

»Die meisten Bands, die heute im *NME* verhandelt werden, bestehen aus *posh kids*, die auf teuren Musikschulen waren und deren Eltern haufenweise Geld verdienen«, ereifert sich Bagshaw. Der Sänger ist Sohn eines einfachen Arbeiters, die erste Gitarre hat er sich vom Mund abgespart, und wenn er und Adam Smith in den letzten Jahren beim Arbeitsamt ihren Scheck abholen wollten, gab's für die langen Haare auch schon mal aufs Maul. »Bei uns in der Gegend ist es normal, dass man im Pub gesagt bekommt, das sei aber nicht die Frauentoilette, wenn man aufs Klo gehen will«, sagt Smith. »Niemand würde jemals zu einem übergewichtigen Menschen sagen: ›Hey, die Toilette für Fettsäcke ist da hinten.‹ Aber sobald man lange Haare hat und sich ein bisschen femininer gibt, ist offenbar jeder der Meinung, es sei offiziell in Ordnung, sich darüber lustig zu machen. Das war schon immer so und wird sich wohl auch nie ändern.«

Tour-Routine

Diese Provinzkämpfe haben die Temples jahrelang ausgetragen, um jetzt, im relativ reifen Alter von Mitte/Ende 20 ins Licht zu treten. Aktuell ist selbiges allerdings eher schummrig: Die Temples sitzen im Tourbus, fressen endlose Meilen, pflügen sich durch Regen und Nebel. Von Barcelona geht's nach Mannheim, von dort nach Nimes, dann nach Zürich und von dort aus nach Berlin – alles in nur drei Tagen. Gewaltige Strecken, die den Musikern einige Geduld abverlangen und die sie überwiegend mit Fernsehserien, Musik, Filmen und Büchern überbrücken. Jedenfalls nicht mit Gelagen: Der Rock'n'Roll-typischste Moment der letzten Wochen waren einige Getränke mit der amerikanischen Psychedelic-Band Brian Jonestown Massacre nach dem Konzert in Barcelona. Tatsächlich scheinen die Temples den klassischen Versuchungen der Branche gegenüber immun zu sein: »Wir sind keine Idioten«, sagt Smith, »deshalb heben wir nicht ab. Es ist ganz einfach: Keiner von uns wollte jemals berühmt werden, es ging uns darum, dass die Leute unsere Musik mögen. Das sagt zwar jeder, aber bei uns stimmt es wirklich.«

In Berlin angekommen, verwenden die Perfektionisten die meiste Zeit für den Soundcheck und ziehen sich dann zurück. Die Zeit unmittelbar vor dem Auftritt verbringen sie bevorzugt ungestört, um sich besser konzentrieren zu können. »Diese Stunden sind wie ein Zahnarztbesuch. Man sitzt im Wartezimmer, hat ein flaues Gefühl im Magen und kann sich mit nichts so richtig ablenken«, sagt Bagshaw. »Es ist wirklich genau dasselbe Gefühl, weshalb ich immer sage, dass Leute, die Angst vorm Zahnarzt haben, sich vom Musikgeschäft fernhalten sollten.«

Wir stehen an der Bar, James Baghaw erzählt von seinen Berlinerfahrungen und nimmt noch einen Drink. Dann wird es Zeit, ins Bett zu gehen. Gleich ist *bus call*, es geht weiter nach Köln, Birmingham, London und so weiter. Bis Dezember sind die Temples ausgebucht.

TEMPLES
SUN STRUCTURES
HEAVENLY / PIAS COOPERATIVE

Vorspiel für

»Der Sound war immer schon dort draußen.«

Marshall Allen

Marshall Allen ist eine lebende Legende. Seit 1957 spielt er Altsaxofon im Free-Jazz-Kollektiv Sun Ra Arkestra und ist somit das älteste Mitglied der optisch genauso überdrehten wie musikalisch virtuosen Big Band. Fast 40 Jahre wohnte und tourte er zusammen mit Sun Ra, dem Free-Jazz-Avantgardisten und Kopf der Band. Nach dessen Tod übernahm Allen die Leitung des Arkestras, das bis heute zahlreiche Künstler beeinflusst. Mit einigen von ihnen hat Marshall Allen bereits zusammengearbeitet: Carl Craig, Sonic Youth, Primal Scream oder Caribou. Wir trafen den Musiker unmittelbar nach einem Auftritt in Berlin – einen Tag nach seinem 90. Geburtstag.

TEXT & MUSIKAUSWAHL: Philipp Rhensius
FOTOS: Johann Clausen

THELONIOUS MONK
»ROUND MIDNIGHT«
VOM ALBUM *GENIUS OF MODERN MUSIC: VOLUME 1* (1951)

Ich kenne und liebe diesen Song. Ich finde es toll, wie Monk spielte. *(macht wellenartige Bewegungen mit der Hand)* Der ganze Song wird hauptsächlich von der Melodie getragen und ist sehr solide. Er erinnert mich an meine Zeit in Chicago. »Round Midnight« ist ein Klassiker und daher eigentlich immer gut, egal, wer ihn interpretiert. Ich selbst habe mit Monk nie zusammen gespielt. Dazu hätte es auch gar nicht kommen können, denn ich spielte ja eigentlich die ganze Zeit mit Sun Ra.

Sie haben also erst später mit anderen Musikern und Bands zusammengearbeitet?
Ja, Sun Ra hat uns sehr vereinnahmt. Er wollte sieben Tage in der Woche proben, am liebsten das ganze Jahr über. Deshalb lebten und arbeiteten wir vom Arkestra auch fast alle zusammen in einem Haus in Philadelphia.

ARNOLD SCHÖNBERG
STRING QUARTET N°2
(1908)

Das kenne ich irgendwoher. Ich mag es, vor allem, weil es etwas ganz anderes ist als davor.

Das ist das zweite Streichquartett von Arnold Schönberg. Es war sein erstes atonales Stück, womit er sich radikal von der Dur/Moll-Tonalität abgrenzte, die in der Orchestermusik damals noch üblich war. Zudem kommt im dritten und vierten Satz ein Sopran hinzu, was die Konvention eines Streichquartetts völlig missachtete. Mit dem Bruch der Konventionen und der Hinwendung zur Atonalität hat Schönberg auch den Free Jazz inspiriert.
Das ist interessant, auch wenn ich es nicht wichtig finde, wie man das jetzt bezeichnet. Aber ich mag seine Musik. Sie enthält alles, was Musik benötigt. Toll finde ich vor allem die unterschiedlichen Stimmungen, die diese Musik erzeugt. Ich mag schöne, ausschweifende Melodien, besonders wenn sie von Streichern gespielt werden.

Technisch gesehen ist es etwas ganz anderes als das, was Sie mit ihrem Arkestra machen. Schönbergs Musik ist notiert und muss daher exakt so gespielt werden, wie es in den Noten steht.
Ja, aber ich finde es dennoch toll, denn für mich macht es keinen Unterschied, ob ich vom Blatt spiele oder völlig frei. Es gibt ohnehin keine Musik, die ich nicht mag, denn für mich besteht Musik immer aus Stimmungen. Es geht immer um das, was man nicht sofort bemerkt, um das, was Musik unbewusst in einem auslöst.

Neue Musik gilt oft als sperrig und wird leider immer nur im intellektuellen Kontext gehört. Auch Sun Ra war stets sehr kryptisch, sowohl seine Musik als auch seine Visionen. Haben Sie Sun Ra und seine Musik eigentlich von Anfang an verstanden, als sie 1957 dem Arkestra beitraten?
Ich muss zugeben, dass das schon eine Weile gedauert hat. Sun Ra hat Songs geschrieben, die ich jahrelang nicht verstanden habe. Es dauerte stets eine gewisse Zeit, aber es gab immer den Moment, dass ich eines Tages aufwachte und plötzlich ein Song für mich zum Leben erwacht war. Es war jedes Mal ein tolles Gefühl, aber ich fragte mich dann immer: »Wie konnte ich diese Phrasierung oder

diese Melodie vorher nur überhören?« Ich hörte plötzlich Details, die mir zuvor einfach nicht aufgefallen waren. Aber das ist die Natur der Musik. Manchmal dringt sie nicht zu dir durch – und dann kommt plötzlich der Tag, an dem du einen bestimmten Song richtig verstehst. Denn jeder Tag ist anders im Vergleich zum Tag davor, deshalb musst du auch beim Live-Spielen ständig den Moment und die Vibes des Ortes miteinbeziehen.

CARIBOU (FEAT. MARSHALL ALLEN)
»MELODY DAY«
VOM ALBUM *ANDORRA* (2007)

Klingt wie Chorgesang. Wer ist das?

Das ist »Melody Day« vom kanadischen Produzenten Caribou. Sie haben bei dem Song selbst mitgewirkt. Wie kam es zu der Zusammenarbeit?
Ah, jetzt erinnere ich mich. *(lacht)* Er kam eines Tages in New York auf mich zu und fragte, ob ich Lust hätte, ihn bei einem Song zu unterstützen. Kurz vor einer Europatour traf ich ihn dann in Kanada, wo ich Gastmusiker in einer von ihm zusammengestellten Big Band war. Es hat sehr viel Spaß gemacht. Caribou ist ein toller Musiker und Songschreiber.

Die Zusammenarbeit mit Caribou ist nur eine von sehr vielen. Wie gehen Sie vor, wenn Sie mit neuen Musikern spielen?
Das erste, was ich tue, ist herauszufinden, wer die Person eigentlich ist und was sie ausmacht. Dann versuche ich zu erfahren, um was es in der Musik geht. Ich höre sie mir intensiv an und beginne erst dann mit dem Spielen. Wenn jemand interessante Musik macht, gebe ich stets mein Bestes, dem Song das zu geben, was er benötigt. Das mache ich immer so. In meinem Orchester würde ich niemandem befehlen, was er spielen soll. Ich bin musikalisch sehr offen, weshalb ich auch gerne mit vielen unterschiedlichen Künstlern zusammenarbeite. Sei es Rock, Mop, Top oder was auch immer. *(lacht)* Manchmal funktioniert das sehr gut, manchmal kann es aber auch chaotisch sein. Aber so ist das Leben: Das Schöne steht neben dem Hässlichen und die Ordnung neben dem Chaos.

CARL CRAIG
»AT LES«
VOM ALBUM *MORE SONGS ABOUT FOOD AND REVOLUTIONARY ART* (1997)

Das klingt ähnlich wie das, was ich mit meinem EWI mache. *(singt die Melodie nach)* Ich spiele einen Ton, füge ein Echo hinzu und verdopple ihn damit.

Das ist ein früher Track des Detroiter Techno-Produzenten Carl Craig.
Das bedeutet, er erzeugt die Klänge alle mit dem PC. Das ist ein grundlegender Unterschied zu meiner Arbeitsweise. Ich verwende ja auch elektronische Klänge, aber im Gegensatz zu einem Produzenten folgen die Klänge stets mir. Hier war es wahrscheinlich andersherum, der Produzent ist der Maschine gefolgt.

Sie haben mal mit Craig zusammen gespielt, im Rahmen des Outerzone-Projekts des mexikanischen Drummers Francisco Mora Catlett.
Wissen Sie, ich habe schon mit so vielen Leuten gespielt und kann mich ehrlich gesagt oft nicht mehr richtig daran erinnern. Selbst wenn ich mir Songs anhöre, weiß ich oft nicht, ob ich mitgewirkt habe oder nicht. Es ist absurd. Da steckst du deine ganze Leidenschaft in etwas und hörst es dann ein paar Jahre später, ohne dass du dich erinnerst. Und plötzlich sagt dir jemand, dass du da mitgewirkt hast. Aber es ist jedes Mal ein schönes Gefühl. *(lacht)*

Warum spielen Sie gerne mit anderen Musikern und Bands zusammen?
Ich liebe es einfach, Teil von etwas zu sein. Ich möchte nicht als Solokünstler wahrgenommen werden. Ich bin immer Teil von etwas, ganz egal, ob es ein kleiner oder großer Beitrag ist. Das wichtigste ist dabei, seinen eigenen Platz innerhalb eines Raums zu finden. Es geht überhaupt immer darum – und das gilt für alles, was du tust –, herauszufinden, wo dein Platz in der Welt ist, und dabei immer im Auge zu behalten, was du selbst möchtest. Das ist die wichtigste Voraussetzung, um wirklich kreativ zu sein.

MC5
»STARSHIP«
VOM ALBUM *KICK OUT THE JAMS* (1969)

Ich liebe MC5. Ich habe mal mit Ihnen gespielt, aber das ist wirklich sehr lange her. Sie hatten einen sehr speziellen Sound, der damals noch ungewöhnlich war. Vor allem der Gesang war wirklich speziell. Aber eigentlich hat jede Band und jeder Musiker einen individuellen, eigenen Sound. Von Sun Ra habe ich gelernt, dass es tausend verschiedene Arten gibt, einen Ton zu spielen. Und das macht auch den Sound des Arkestras aus.

ORNETTE COLEMAN
»FREE JAZZ«
VOM ALBUM *FREE JAZZ: A COLLECTIVE IMPROVISATION* (1961)

Ist das Ornette Coleman? Ich bin ihm früher oft begegnet und habe mir seine Konzerte angeschaut, als ich in New York lebte, aber ich kannte ihn nicht wirklich gut. Es waren sehr gute Musiker.

Sein Album *Free Jazz* gilt auch wegen der Namensgebung als Geburtsstunde des Stils.
Das mag sein. Ich schätze Coleman, aber jeder ist damals seine eigenen Wege gegangen. Ich mochte Big Bands schon immer lieber als kleine Besetzungen. Ich wollte immer Teil eines größeren Kollektivs sein. Es ging mir nie darum, ein Star zu sein. Ich bin kein selbstsüchtiger Mensch.

Der freie Jazz und auch das Arkestra leben vor allem von Spontaneität und Improvisation. Wie muss man sich die Proben mit Sun Ra vorstellen?
Er erklärte uns immer zuerst ganz genau, was er sich vorstellte, bevor wir begannen, einen Song zu üben. Anschließend machte er Bilder von den gespielten Patterns und Melodien in seinem Kopf. Wenn wir dann bei den Proben nicht nach seinen Vorstellungen spielten, forderte er uns dazu auf, es immer wieder zu wiederholen, bis er zufrieden war mit einem bestimmten Sound. Vor den Gigs verlangte Sun Ra von uns, die Stücke während des Spielens weiterzuentwickeln. Er sagte immer, dass wir uns unsere Parts nicht als Quadrate, also geschlossene Einheiten, vorstellen sollen, sondern

story is history
is mystery.

als Kreise oder Spirale *(macht kreisende Bewegungen)*. Dennoch hat jeder Song einen grundlegenden Code, den wir kennen müssen. Innerhalb dieser Codes war aber stets sehr viel Spielraum. Daher mussten sie jeden Tag neu angepasst werden.

RAS G
»SHINELIGHT«
VOM ALBUM *BROTHA FROM ANOTHA PLANET* (2009)

Dieser Track klingt sehr interessant. Mit diesen ganzen Sounds erzeugt er ganz unterschiedliche Stimmungen. Es ist eigentlich nichts anderes als das, was wir früher schon gemacht haben.

Ras G ist ein kalifornischer Produzent, der vor allem alte Jazzplatten sampelt und seine Musik in die Tradition von Sun Ra und seiner Idee vom Weltall als eskapistischen Rückzugsort stellt. Heute würde man diese Mythologie als Afrofuturismus bezeichnen, also als die Vorstellung, dass Afroamerikaner in einer fernen Zukunft das Weltall besiedeln, um fernab von der rassistischen Mehrheitsgesellschaft ein neues Leben zu beginnen. Ras G ist nur ein Beispiel für Hunderte Bands und Künstler, die von Sun Ra beeinflusst sind, von HipHop-Künstlern über Rockbands wie Pink Floyd, Sonic Youth bis zu aktuellen Postrockbands wie Battles. Wie können Sie sich das erklären?
Sun Ra war ein Genie, weil er vieles anders machte als andere. Er wollte vor allem anders klingen. Wir waren schon in den Sechzigerjahren immer auf der Suche nach verrückten und ungewöhnlichen Klängen und arbeiteten ständig daran, eine Musik zu schaffen, die so klingt, als sei sie nicht von dieser Erde.

Sie sehen keinen Unterschied zu der Musik, die Sie mit dem Arkestra machen und elektronischer Musik wie der von Ras G?
Nein, denn es geht um Sound und darum, wie dieser Sound verwendet wird. Ob du ihn total fremd oder sehr vertraut findest, spielt keine Rolle. Denn Sound war ohnehin immer schon dort draußen, wissen Sie?

KARLHEINZ STOCKHAUSEN
»KONTAKTE«
(1958–1960)

Das kenne ich nicht.

Das Stück ist von Stockhausen und wurde 1958 aufgenommen. Es gilt als das erste Musikstück, das elektronische Mittel mit akustischen Instrumenten verbindet. Auch Sun Ra gilt als Pionier, seitdem er Ende der Sechzigerjahre begann, den Moog-Synthesizer einzusetzen. Nicht zuletzt Stockhausens Ansatz, Klänge zufällig und chaotisch klingen zu lassen, inspirierte die Musik des Arkestras.
Das kann ich bestätigen. Unsere Experimentierlust war damals nicht unumstritten. Als wir begonnen haben, auf unseren Konzerten neue Klänge zu verwenden, waren viele Leute noch gar nicht daran gewöhnt. In den Sechzigern war das Publikum teilweise richtig verärgert. Manche konnten diese Sounds nicht ausstehen, weil sie sie noch nie gehört hatten. Es gab sogar Leute, die den Club während der Konzerte verlassen haben. *(lacht)*

Das erinnert an die Uraufführung von Igor Strawinskys »Le sacre du printemps« in Paris 1913, als viele Besucher wutentbrannt den Konzertsaal verließen oder in Gelächter ausbrachen.
Die Menschen haben Angst, wenn sie mit etwas konfrontiert werden, das außerhalb ihrer Vorstellung oder ihres kleinen Quadrates steht, wie Sun Ra es ausgedrückt hätte. Deshalb erinnerte er uns immer an unseren Auftrag, nämlich das Bewusstsein der Zuhörer zu erweitern und ihnen neue Wege zu zeigen. Um das zu erreichen, mussten wir die Stücke und die Art, Klänge zu erzeugen, ständig neu erfinden. Die Musik des Arkestras ist unsere Verbindung mit dem Weltall.

Sun Ra stammte eigenen Aussagen zufolge nicht von der Erde ab, sondern vom Planeten Saturn.
Ja, und wir wollten diesen fremden Planeten hörbar machen. Was glauben Sie, welche Klänge es im All zu hören gibt? Man kann es sich gar nicht vorstellen. In gewisser Weise versuchen wir, den Klang des Weltalls auf die Erde zu bringen, um den Leuten hier unten eine Vorstellung davon zu geben.

Sie spielen neben dem Altsaxophon ein EWI, ein elektronisches Blasinstrument. Mit dem langgezogenen Klang, den Sie heute Abend zum Abschluss spielten, kamen Sie der Idee von außerirdischer Space Music schon ziemlich nahe. Wie erzeugen Sie diesen Klang?
Der EWI ist ein Synthesizer, der acht Oktaven hat. Ich verwende zusätzlich ein paar Fußpedale, um den Klang auch während des Spielens variieren zu können, so wie ein Gitarrist. Aber eigentlich ist das nichts Besonderes, denn Sie sprechen hier mit einem Mann, für den eigentlich alles Musik ist. Dazu zähle ich die vorbeifahrenden Autos und Züge dort draußen, aber auch die Vögel oder andere Tiere. Immer wenn ich etwas Neues höre, lerne ich etwas dazu und versuche, es musikalisch zu verarbeiten oder die Klänge zu rekonstruieren. Sie könnten mir hier eigentlich alles Mögliche vorspielen. In der Musik geht es nicht nur um das Hören, sondern vor allem um den Spirit. Es geht um den Moment des Hörens, um das Jetzt. Denn morgen wird es anders klingen als es heute geklungen hat. Musik existiert immer nur im Moment und lässt sich nicht einfangen. Dein Geist wird dich ohnehin an den Ort führen, den er für richtig hält, unabhängig von dem, was du weißt oder wer du gerade bist.

POP KULTUR

»Es zieht mich nicht an, mit Leuten zu arbeiten, die keine Seele haben.«

Rad Hourani

74 Film: *Silicon Valley* 80 Bilder, die die Welt bewegten 82 Kunst: April Ashley
84 Modegespräch: Rad Hourani 90 Modestrecke: Gender Surrender
118 Perspektive: Die Lieder des Spanischen Bürgerkriegs

SILICON VALLEY

Selig sind die Nerds, denn sie werden die Erde besitzen

TEXT: Barbara Schweizerhof
BILDER: Home Box Office, Inc.

Der Nerd war die längste Zeit eine Rand-, Witz- und Nebenfigur der Filmgeschichte. Was mit Serien wie *The Big Bang Theory* und Filmen wie *The Social Network* begann, setzt nun die HBO-Produktion *Silicon Valley* fort: Der Nerd wird zum Held, er erobert die Kinoleinwand und den TV-Bildschirm. Und mit ihm seine Art, die Welt zu sehen und zu beherrschen.

Das Wort gab es schon, als noch niemand daran dachte, sich einen Computer ins Haus zu holen. Der »Nerd« als Bezeichnung für eine unattraktive, ungelenke und wenig sympathische – männliche – Person kam in den Fünfzigerjahren des letzten Jahrhunderts in Umlauf. Interessanterweise weiß niemand so recht wie und woher genau. Diverse Ursprungserzählungen, etwa die, Nerd leite sich aus »knurd« ab als Inversion von »drunk« oder von Mortimer Snerd, einer Bauchrednerpuppe aus den Vierzigerjahren, sind widerlegt. Die schlüssigste Erklärung ist die lautmalerische: Die Kombination von »n« und »ö« und »rd« klingt im Englischen einfach unangenehm unschön.

In jedem Fall war das Wort bereits in der Welt, als der Typus, zu dem es perfekt passen sollte, in den Siebzigern endlich die Bühne betrat: der Computerfreak oder, wie es das Onlinewörterbuch Leo als Übersetzung von »Nerd« anbietet: eine »hochintelligente, aber kontaktarme Person«. So fanden sie zueinander, ein Wort und all die unsportlichen, schlecht gekleideten, vom Computer und seinen Möglichkeiten des Spielens, Rechnens und Kommunizierens besessenen Gestalten, die immer häufiger an Schulen und Universitäten gesichtet wurden. Und da dies bevorzugte Territorien der Paarung sind, trat ein weiterer Charakterzug in den Vordergrund: der Nerd als Gegensatz zu allem, was Frauen attraktiv finden.

Letzteres prägt das Schicksal des Nerds insbesondere in der Film- und Fernsehwelt. Als Typ Mann, den keine Frau will, war der Nerd bis vor nicht allzu langer Zeit dazu verbannt, in Nebenrollen sein Dasein zu fristen. Dann kamen Steve Jobs' Keynote-Präsentationen, *The Big Bang Theory*, *The Social Network* und jetzt *Silicon Valley*. In dieser nur langsam stattfindenden Eroberung von Leinwand und Bildschirm durch den Nerd tritt zutage, dass es ein offensichtliches Missverhältnis gibt: Während das Kino den Nerd stets nur als manischen Tastendrücker und entweder einfach zu erledigenden Gegner oder willfährigen Dienstleister für Bruce Willis, Will Smith oder Tom Cruise auftauchen ließ, übernahm er im wahren Leben die Weltherrschaft. Apple, Google, Amazon, Microsoft, die Hydra der Firmen und Marken, die unser Tun und Lassen heutzutage bestimmen wie keine anderen, allesamt sind sie das Werk von Nerds. Das Silicon Valley ist der Ort, an dem die Millionäre so aussehen wie der Unsympath aus der 12. Klasse. Aber nur sehr langsam wagt die Filmwelt, diesen Typus tatsächlich ins Scheinwerferlicht zu rücken. Und ihm ein paar Facetten mehr abzugewinnen.

Dabei darf man die Rolle von Sheldon Cooper nicht unterschätzen. »Gern geschehen, Menschheit«, würde er an dieser Stelle wohl sagen, mit dieser verstörenden und gleichzeitig verzaubernden Mischung aus asozialem Größenwahn und ehrlicher Naivität, mit der Jim Parsons seine *Big-Bang-Theory*-Figur so populär gemacht hat. Sheldon ist es zu verdanken, dass der Nerd von seinem Status des Abjekten und Verachteten erlöst wurde. Hochintelligent, aber in sozialer Hinsicht völlig unbegabt, gibt Sheldon mit scharfem Verstand und herrlichen Sprüchen den Antipoden zu seinem aus weiteren Nerds bestehenden Umfeld. Und während er durch Unausstehlichkeit glänzt, erhalten seine *fellow nerds* die Gelegenheit, menschlich zu erscheinen. Bereits nach einer Staffel fragt man sich beim Zuschauen, wie man sie je unsympathisch finden konnte, diese an sich reizenden Eierköpfe.

The Big Bang Theory zeigt die Nerdkultur als warmes Zuhause, in dem Jungs einfach Jungs sein dürfen. Und siehe da, entsprechende Frauenfiguren lassen sich per Drehbuch auch erfinden. Bezeichnenderweise verwendet die Serie mehr Sorgfalt auf die popkulturelle Vernetzung als auf die beruflichen Karrieren ihrer Charaktere. Leonard, Howard, Raj und Sheldon sind Ingenieure und Physiker, doch Start-up-Ideen und Geschäftsmodelle außerhalb von Ebay-Verkäufen finden keinen Eingang in die Handlung. Dagegen werden die vier als nimmersatte Konsumenten all jener Popkultursegmente gezeigt, die andere Nerds groß gemacht haben: Games, Comics, Sciencefiction, Superhelden, Fantasy – und ab und an eine rare Sammelleidenschaft wie Sheldons Begeisterung für Züge. Ob *Star Wars* oder *Star Trek*, Marvel oder DC – die Jungs von *The Big Bang Theory* diskriminieren nicht. Im Gegenteil, die auf das Fan-Sein zugeschnittene Popkultur, wie sie auf den Nerd-Konferenzen dieser Welt, den Comic-Cons, präsentiert wird, bildet für sie die zuverlässigste Quelle für Befriedigung, mehr noch: echtes Lebensglück. Als in der aktuellen siebten Staffel Sheldon seine Forschungsarbeit in Frage stellt, weil er in zehn Jahren nichts Neues zur

String-Theorie beitragen konnte, klagt er sein Leid: »Verschwende ich mein Leben etwa an eine Theorie, die nie bewiesen werden kann?« Und Howard antwortet ihm: »Vielleicht. Aber hey, wie großartig ist bitte *Game Of Thrones*?« Und das Lachen der Fans dieser Welt gibt ihm recht. Wäre *The Big Bang Theory* auch nur ansatzweise kritisch intendiert, käme die Szene einer Entlarvung der allumfassenden Konsumkultur gleich. So aber ist sie eine Apologie auf die große tröstende Kraft der Kulturindustrie. Denn in der Tat: Ist *Game Of Thrones* nicht wirklich toll?

The Big Bang Theory also hat den Nerd gesellschaftsfähig gemacht. Von der Aura des Unangenehmen befreit, entdeckt man ihn nun plötzlich auch in älteren Filmrollen. Hatte nicht schon James Stewart etwas Nerdiges an sich, vor allem wenn er Nebenrollen spielte wie etwa an der Seite von Katharine Hepburn in *The Philadelphia Story* (1940)? War Matthew Broderick nicht ein toller Nerd, als er 1983 in *War Games* als jugendlicher Hacker fast den Dritten Weltkrieg auslöste? Oder weiter noch: Sind nicht die meisten *sidekicks* allesamt Nerds, angefangen mit der Mutter aller *side kicks*, Sherlock Holmes' treuem Gefährten Dr. Watson, über James Bonds Gadget-hantierenden Q bis hin zu Harald Schmidts Manuel Andrack? Also all die Figuren, die ein Stück eindimensionaler erscheinen als der Held im Zentrum, ein Stück besessener und ein gutes Stück unattraktiver.

Als würde man dem Nerd seine wirtschaftlichen Triumphe nicht gönnen, gibt es vermehrt Versuche der semantischen Spaltung: »Geek« soll demnach den Typus des erfolgreichen Nerds definieren – »The Geek Shall Inherit The Earth« hatte das *Time*-Magazin 1995 getitelt –, »Nerd« soll den intelligenten, aber sozial Unbegabten bezeichnen und »Dork« schließlich denjenigen, dem von den Nerd-Begabungen nur noch dessen popkulturelle Obsessionen plus Unattraktivität bleiben.

In der HBO-Serie *Silicon Valley*, dem neuesten Versuch, die Nerd-Welt fiktional auszuleuchten, spielen solche Begrifflichkeiten bezeichnenderweise keine Rolle. Wie im Titel angekündigt, geht es in der von *Beavis-And-Butthead*-Erfinder Mike Judge lancierten Serie an die Quelle, an die Geburtsstätte, in das natürliche Habitat des Nerds: jene Gegend südöstlich von San Francisco, in der Männer bevorzugt in Fünfergruppen herumlaufen. »Es gibt immer einen langen, dürren weißen Typen, einen kleinen, dürren Asiaten, einen fetten Typen mit Pferdeschwanz, einen Typen mit verrückter Gesichtsfrisur und einen ostindischen Typen. Es ist, als würden alle untereinander so lange mit Typen handeln, bis jeder die richtige Truppe beisammen hat«, so beschreibt einer der auftretenden Tech-Milliardäre die Aussicht aus seinem Fenster. »Du hast ein tiefgründiges Verständnis der Menschheit«, antwortet sein spiritueller Ratgeber.

Der Nerd war dazu verbannt, in Nebenrollen sein Dasein zu fristen. Dann kamen Steve Jobs' Keynote-Präsentationen.

Doch diese Erweiterung des Nerd-Begriffs auf alles und jeden, der nicht einer oberflächlichen Definition von Held entspricht oder ein wenig länger braucht, um das Herz einer Frau zu erobern, verharmlost das eigentliche Phänomen. Es sei daran erinnert, dass das Wort schon lautmalerisch etwas Unangenehmes ausdrückt. Der wahre Nerd ist nach wie vor eher jene Figur, die Kevin Smith in *Live Free Or Die Hard* 2007 spielte: ein aus der Form geratener Junk-Food-Verschlinger, der sich aus seinem mit *Star-Wars*-Figuren und Technik vollgestellten Keller heraus nur brüllend mit der eigenen Mutter verständigt, während seine Finger am Joystick und seine Augen am Bildschirm kleben. Die Erwähnung des Begriffs »Freunde« macht ihn misstrauisch. Seine Behausung nennt er nicht »Keller«, sondern »Kommandozentrale«. Seine Laune ist mürrisch und die Einstellung zur Welt »da draußen« prinzipiell argwöhnisch. Für Weltuntergang und Zombie-Invasion hält er ein altes CB-Funkgerät bereit. Kann man sich einen Typen wie diesen Warlock als Hauptfigur vorstellen?

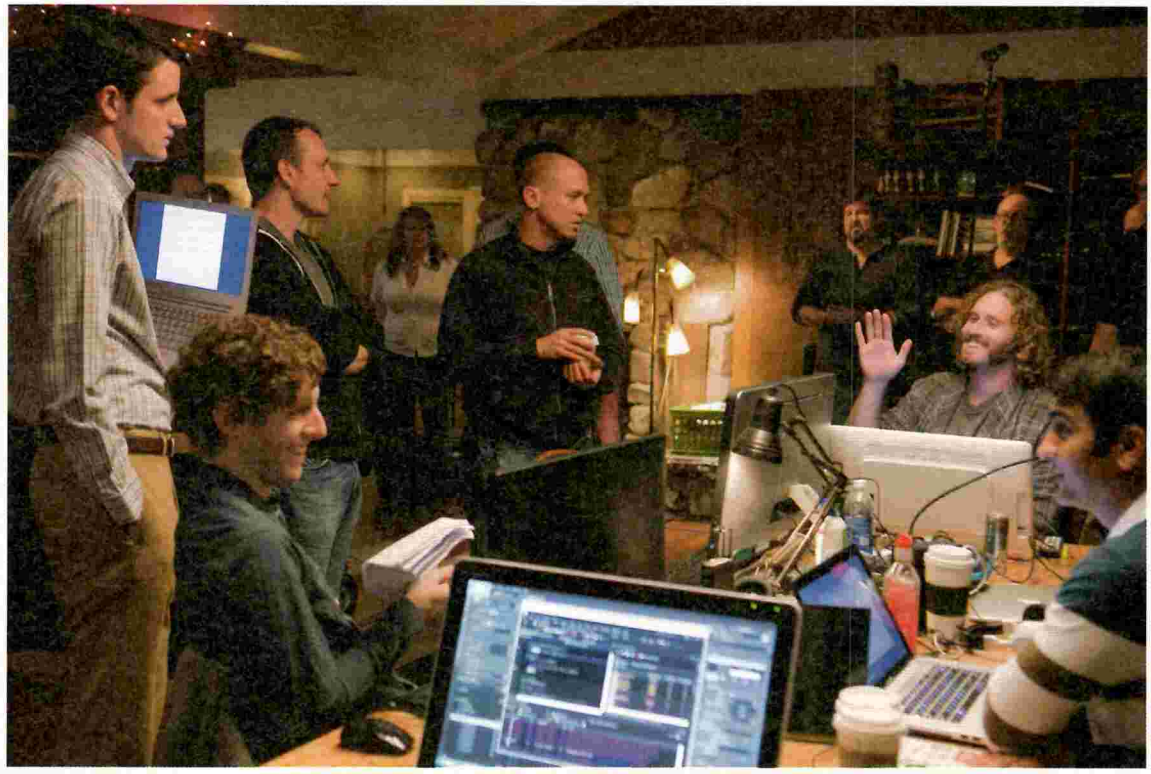
David Finchers *The Social Network* ist vielleicht der erste Film, der tatsächlich einen Nerd ins Zentrum stellt und ihn nicht an seinem Nerd-Sein scheitern lässt. Vielmehr scheint sich Drehbuchautor Aaron Sorkin in dieser Hinsicht tatsächlich für die Fakten zu interessieren, für jene Realität, in der mangelnde soziale Kompetenz nicht einfach – wie bei Sheldon Cooper – zum letztlich liebenswerten Charakterzug umgedeutet werden kann. So wird der Nerd in *The Social Network* zum vielleicht ersten Mal dreidimensional: Regisseur Fincher, Drehbuchautor Sorkin und Hauptdarsteller Jesse Eisenberg versuchen jeder auf seine Weise, die eigenartige Zuckerberg-Figur wirklich zu verstehen und ihre Obsessivität nicht nur als Tick zu zeigen, sondern als Hindernis, aber auch als treibende, kreative Kraft, die jene Erfolge möglich macht, über die die Welt so staunt.

Anders als *The Big Bang Theory*, in der mit Penny eine Identifikationsfigur für den »normalen« Zuschauer vorgesehen ist, spielt *Silicon Valley* ausschließlich unter Nerds, und zwar jenen im engeren Sinne: den Computerfreaks. Die in den USA von April bis Juni ausgestrahlte erste Staffel der Serie begleitet den Programmierer Richard (Thomas Middleditch) beim Versuch, seine eigene Firma zu starten. Richard hat einen Algorithmus zur Datenkomprimierung erfunden, der das Interesse von gleich zwei großen Firmengründern findet. Der eine leitet einen Konzern namens Hooli, der mit Campus, Büros, die an Kinderspielplätze erinnern, und der mantraartig wiederholten Parole »to make the world a better place« eine leicht erkennbare Google-Parodie darstellt. Der andere ist ein sozial inkompetenter Exzentriker, der in groben Zügen auf PayPal-Mitgründer Peter Thiele basieren soll. Der Hooli-Chef will Richards Algorithmus für Millionen Dollar kaufen, der Exzentriker bietet ihm 200.000 Dollar für fünf Prozent einer Firma, die er zu fördern verspricht. Die Entscheidung gegen die Millionen und für das eigene Start-up wird Richard im Weiteren lange verfolgen.

Man erkennt schon an diesem Set-up, was die im *Half-hour-comedy*-Format von HBO produzierte Serie *Silicon Valley* der Sitcom *Big Bang Theory* voraus hat: jede Menge reale Bezüge. Wie einst die Google-Gründer Sergey Brin und Larry Page muss auch Richard den Firmennamen, auf den sein Start-up-Scheck ausgestellt ist, erst noch registrieren lassen. Am Image von »echten« Codeschreibern gegen smarte Businessmen, die sich deren Ideen zunutze machen, richten die Figuren ihre Identifikation aus. »Larry doesn't do shit«, heißt es über den Google-CEO Page. Während eine Figur namens Erlich Bachman sich im Verhältnis zu Richard als »Steve Jobs zu seinem Steve Wozniak« definiert.

Ja, Richard ist linkisch, er hat keine Freundin, er kotzt, wenn er aufgeregt ist, und kann nicht besonders gut öffentlich auftreten. Ihm an die Seite gestellt sind eine Vielzahl an Nerd-Varianten: ein ehrgeiziger Programmierer aus Pakistan, ein cooler Codeschreiber mit Tattoo, ein Dicker mit zu viel Selbstbewusstsein und ein diensteifriger Buchführer, der zu höflich ist, um ein automatisch gesteuertes Auto, das ihn statt nach Hause zu einer einsamen Insel bringt, anders als mit »Mr. Car« anzusprechen. Ab und an tauchen auch Frauen auf – die wenigsten davon in untergeordneten Positionen oder als *love interests*. Auch darin zeigt die Serie einen gewissen Realismus. Als Richard mit seinen Jungs zur Tech-Crunch-Messe reist, werden sie gewarnt: Der normale Frauenanteil in der Tech-World liege bei zwei Prozent, auf der Messe schnelle er auf 15 Prozent hoch – »es ist ein gottverdammter Fleischmarkt!«

Bereits nach einer Staffel fragt man sich, wie man sie je unsympathisch finden konnte, diese reizenden Eierköpfe.



Es sind solche Details, die aus *Silicon Valley* mehr als eine weitere Satire auf Nerds und ihre seltsamen Gewohnheiten machen. Tatsächlich wird hier ein Biotop erforscht, in dem jene Waren, Konsumgewohnheiten und damit auch Verhaltensweisen entstehen, die unsere heutige globale Kultur prägen. Wie groß der Einfluss der Nerds bereits ist, illustriert gleich die erste Folge, in der Richard mit einer kleinen Ansprache auf den Start der Firma anstoßen will. Er möchte ohne das »Hooli-Gelaber« von »make the world a better place« auskommen. »Think different!«, rutscht es ihm heraus, dann fällt ihm ein: »That's Apple.« Er versucht es noch mal: »Just do it!« – »That's Nike«, wird er korrigiert. Schließlich verfällt er auf »Make it happen!«, und man kann nur hoffen, dass der Spruch noch nicht von einem anderen Start-up patentiert wurde. Es sind Szenen wie diese, die so eindringlich wie humorvoll vorführen: *Silicon Valley* reflektiert wie keine andere Serie zuvor die reale Macht – und Ohnmacht – des Nerds und seiner Ideen.

SILICON VALLEY
USA 2013–2014
IDEE UND REGIE: MIKE JUDGE
MIT THOMAS MIDDLEDITCH, T. J. MILLER, JOSH BERNER, MARTIN STARR U. A.

PEACHES DOES HERSELF

D 2012
REGIE: PEACHES
MIT PEACHES, DANNI DANIELS, SANDY KANE U. A.

MISTAKEN FOR STRANGERS

USA 2013
REGIE: TOM BERNINGER
MIT TOM BERNINGER, MATT BERNINGER U. A.

Musikfilm-Mogelpackung plus Selbstinszenierung mal zwei, die Spoiler gleich vorneweg: In *Mistaken For Strangers*, gemeinhin als »der The-National-Film« bekannt, geht es nicht etwa um Musik; und *Peaches Does Herself* ist mit dem Wort »Film« mehr schlecht als recht beschrieben. Es handelt sich bei letzterem viel eher um ein Dokument, nämlich um die Aufzeichnung eines Theaterprojekts, das Peaches im Jahr 2010 im Berliner HAU 1 realisierte. Wer die Aufführungen verpasst hat, kann sich die Erfahrung nun auf DVD ins Heimkino holen, ergänzt um ein paar schnelle Schnittfolgen, eine extended A-cappella-auf-dem-Chopper-Fahrrad-Version von »Fuck The Pain Away« im Abspann sowie um eine Menge Bonusmaterial – allerdings ohne den visuellen und sonischen Nachdruck, den das Ganze wohl im Theater entwickelte.

Peaches Does Herself

Mistaken For Strangers

Peaches brachte für das Projekt all die performativen Errungenschaften ihrer Karriere in Form eines Greatest-Hits-Musicals zusammen: Sex-Politics als punkig burleskes Krach-Elektro-Märchen mit Kunstblut, Laserharfen, einem Orakel in Riesenvaginaform und tollen Choreografien. Dabei entwickelt Peaches' auf einen minimalistischen Nenner gebrachtes feministisches Programm – im Grunde funktioniert es durch Umkehrung: *fatherfuckers* statt *motherfuckers*, die Frau als Macho – immer noch einige Durchschlagskraft. Es hat etwas Befreiendes, einfach nur anzusehen, wie stolz und breitbeinig Peaches auf der Bühne steht, im goldenen Tittenpanzer, mit erigiertem (oder auch explodiertem) Plastikpimmel. Dass ausgerechnet an den Genrekonventionen des Musicals dann aber nicht rumgefummelt wird und das Bisschen narratives Gleitmittel zwischen den einzelnen Songs auf ein hanebüchen romantisierendes Szenario hinausläuft, nimmt diesem Nicht-Film doch einiges an Brisanz.

Mistaken For Strangers ist, entgegen der langläufigen Meinung, kein Film über die Band The National. Er ist nur unterwegs auf Tour mit einer der aktuell erfolgreichsten amerikanischen Rockbands entstanden. Nicht zufällig natürlich: Der bisher vollkommen unbekannte Regisseur Tom Berninger ist der Bruder von The-National-Sänger Matt Berninger. Und damit ist der alles antreibende Konflikt des Films auch schon benannt. Hier ist der seltene Fall von Selbstporträt, Familienaufstellung und Autotherapie in einem zu bewundern. Selten deshalb, da sich mit einem derart Ego-fixierten und konzeptlosen Projekt kaum je ein Dokumentarfilmer an die Öffentlichkeit wagte. Umso schöner, dass Berninger das nun tut.

Er zeichnet sehr überzeugend das Bild eines Mittdreißigers, der einfach den Schuss nicht gehört hat – sein eigenes Bild: Metal-Fan, Nichtsnutz, Minderwertigkeitskomplexler, Profilneurotiker, aber mit durchaus einnehmendem Verliererecharme gesegnet. Dieser Typ geht als Roadie mit der Band seines älteren Bruders auf US- und Europatour, schafft es, die einfachsten Aufgaben konsequent nicht zu erledigen, sich in den unpassendsten Momenten vollaufen zu lassen und, wenig überraschend, bald gefeuert zu werden. Dabei filmt er sich ständig selbst. Gängige Doku-Standards – Interviews mit den Bandmitgliedern zum Beispiel – gibt es zwar, sie bleiben im Film aber Fremdkörper und werden nur als Therapiesitzungen für die Aufarbeitung des Bruder-Bruder-Verhältnisses produktiv. Die Konzertaufnahmen dienen nur als Kulisse, der Regisseur scheint die Musik auch nicht besonders zu mögen, beweist dafür aber eine Vorliebe und einen untrüglichen Instinkt dafür, von den Metropolen, in denen die Tour Station macht, immer die unspektakulärsten und gesichtslosesten Ecken zu zeigen. Ein Fiasko von einem Film also – dessen wundersame Pointe darin besteht, dass er überhaupt fertiggestellt wurde. Und dass er in seinem letzten Abschnitt eben auch zeigt, wie er fertiggestellt wurde. Wie das vonstatten geht, das ist tatsächlich herzerweichend mitanzusehen. Ein Hoch auf die Selbstheilungskräfte!

Arno Raffeiner

FEUERWERK AM HELLLICHTEN TAGE

CHINA 2014
REGIE: DIAO YINAN
MIT LIAO FAN, GWEI LUN-MEI, WANG XUEBING U. A.

Ein weißes Päckchen liegt halb verschüttet unter schwarzen Kohlen, die mit einem Schwertransporter auf die Halde gefahren, mit Schaufelrädern aufgenommen, in einem langen Kohlenzug durchs Land gefahren und schließlich in einer Fabrik verpackt und verteilt werden. So wie in diesen Szenen das Verbrechen mit dem Arbeitsalltag verwoben ist, so funktioniert der ganze Film von Diao Yinan, der zugleich eine Hommage an die stilisierte Künstlichkeit von Film Noir und Série Noire ist und eine sachliche, erstaunlich wahrhaftige und durchaus kritische Dokumentation des Alltags im modernen China. Damit markiert *Feuerwerk am helllichten Tage*, der auf der Berlinale mit goldenen Bären für den besten Darsteller und den besten Film ausgezeichnet wurde, den Anfang einer neuen Ära des chinesischen Kinos, in dem sich die Zensurbedingungen zu lockern scheinen und es mehr Spielraum für ungeschönte Lebenswirklichkeiten gibt. Für einen Arthaus-Film ohne namhafte Stars und halsbrecherische Martial-Arts-Akrobatik konnte der Film damit in seinem Ursprungsland erstaunliche Kassenerfolge feiern.

In mehreren Fabriken tauchen gleichzeitig die Leichenteile eines Mannes auf, so weit voneinander entfernt, dass kein Kohlenfahrer in einer Nacht zugleich an allen Orten sein könnte. Dennoch haben die ermittelnden Polizisten bald eine Spur, stellen sich bei der Festnahme aber so tollpatschig an, dass alle Verdächtigen und zwei Beamte sterben und der Polizist Zhang Zili (Liao Fan) verwundet und vom Dienst suspendiert wird. Fünf Jahre später hat er einen Job als Wachmann und führt eine armselige Alkoholikerexistenz. Erst als sich ein ähnlicher Fall ereignet, beginnt er, die Fäden seines alten Lebens aufzunehmen und auf eigene Faust zu ermitteln. Wenn er im schummrigen Licht von Neonreklamen durch nächtlich verschneite Straßen streift, mutet er an wie eine Arbeiterversion des klassisch einsamen Noir-Detektivs. Und wie einst Humphrey Bogarts Marlowe verstrickt auch er sich romantisch in Machenschaften mit einer schönen, jungen Frau, die nicht ganz unschuldig sein kann.

So wie vor kurzem Jia Zhangke in *A Touch Of Sin* oder Ning Hao in seinem ebenfalls im Berlinale-Wettbewerb gezeigten *No Man's Land* destilliert auch Diao Yinan seine Geschichte nicht aus den flirrenden Metropolen Chinas, sondern aus schäbig provinziellen Industrieregionen. Und wie diese nutzt auch er bekannte Genremuster als Rahmen für einen sehr genauen Blick auf ein Land, in dem der rasende Fortschritt längst nicht mehr nur Verheißung ist.

Anke Sterneborg

WIE DER WIND SICH HEBT

JAPAN 2013
REGIE: HAYAO MIYAZAKI

Wann kommt es schon einmal vor, dass ein Animationsfilm von einem Gedicht Paul Valérys inspiriert ist? Oder dass eine Figur aus Thomas Manns *Zauberberg* auftritt? Hayao Miyazakis Filme waren schon immer eine Schule des Staunens. Aber in seinem dem Vernehmen nach letzten Langfilm kommt eine neue Dimension hinzu. Stets ruht bei ihm die Hoffnung der Welt auf den Schultern der Kinder, aber nun reicht sein Blick über die Schwelle der Geschlechtsreife hinaus. Was nicht bedeutet, dass eine etwaige Altersweisheit sich der Neugierde und dem Tatendrang störend in den Weg stellen würde.

Mit *Wie der Wind sich hebt* nimmt der Japaner nach eigenem Bekunden Abschied von der Filmregie. Allerdings zieht er weniger eine Summe seines Werks, sondern gibt ihm eine neue Richtung. Gewiss, er kehrt zu seinem liebsten Element zurück, zur Luft. Aber diesmal sind die Triumphe über die Schwerkraft nicht fantastisch, sondern der Ingenieurskunst geschuldet. Miyazaki erzählt die romanhafte Biografie des Flugzeugdesigners Jiro Horikoshi und spannt dabei den Bogen von dessen Kindheitsträumen bis zu deren Verwirklichung. Spiel und Wissenschaft lässt Miyazaki eine furiose Allianz miteinander eingehen. Als großzügiger Moralist geht er der Frage nach der Verantwortung nicht aus dem Weg, auch wenn sein Film schonungsvoll vor dem Zweiten Weltkrieg endet, in dem die von Horikoshi entworfenen gefürchteten Zero Fighter zum Einsatz kamen.

Mit diesem filmischen Testament schließt sich für den glühenden Pazifisten Miyazaki ein Kreis: Sein Vater stellte Flugzeugteile her, war Zulieferer der Rüstungsindustrie. Fortan will sich der 73-jährige Regisseur mehr Zeit für seinen Enkel nehmen. Womöglich hat er Valérys Motto beherzigt: »Der Wind hebt sich / Wir müssen versuchen zu leben.«

Gerhard Midding

BILDER, DIE DIE WELT BEWEGTEN:

PLAYTIME

Es ist Nacht, und so leuchten die Fensterzeilen eines nachkriegsmodernistischen Hochhauses im Hintergrund wie geometrische Muster. Gedämpft ist eine Orgelmelodie zu hören. Sie wird schlagartig lauter, als wir uns mit der nächsten Einstellung in dem Zimmer befinden, in dem sie erklingt, offenbar aus dem Radio. Das Panoramafenster des Zimmers ist vom Ausblick auf ein weiteres Hochhaus erfüllt: wieder Lichtzeilenmuster in Nachtschwarz. Drinnen, vor dem Fenster, steht auf einem Glastisch dasselbe in klein: ein kleiner Kasten mit Lichtzeilenmuster, vielleicht ein Modell eines Hochhauses, wie es für Architekturpräsentationen verwendet wird. Eine junge Frau kommt ins Bild, betrachtet das Modell kurz und geht ins Zimmer ab, wobei sie sich im Fenster spiegelt. Aus dem Radio tönt eine Stimme, Französisch mit US-Akzent: »Mesdames! Utilisez Quick Cleaneur, parce que Quick Cleaneur is the be …« Abrupt endet die Werbebotschaft, auf dem letzten Wort ein Umschnitt: Wir schauen nun von außen in den grau und asketisch möblierten Zimmerkasten, sehen die Frau, wie sie auf die Oberseite des Hochhausmodells drückt. Das lässt die Werbung verstummen und das kleine Hochhaus zum Radio werden, das wie ein Modell aussieht.

TEXT: Drehli Robnik

Die Szene stammt aus *Playtime* von und mit Jacques Tati, nach mehrjähriger Drehzeit 1967 ins Kino gebracht (und gefloppt). Die Hochhausfassade ist, wie all die anderen in einem Maßstab von 1:1 bis 1:10 errichteten modernistischen Stahl-Beton-Glasbauten im Film, Teil einer zu ihrer Bestandszeit Tativille genannten Kulissenstadt nahe Paris. Tativille spiegelt Paris, in mehrfachem Sinn. *Playtime* hat keine Handlung. Als Komödie über das moderne urbane Massenleben, die tendenziell *aus* diesem Leben, seinen Führungen und Bahnungen besteht, ist der Film eben das, was der verdichtete Titel sagt: ein Spiel mit der Zeit, Zeit zum Spielen – Zeit im Bild als Zeit im Spiel als Zeit im Spiegel.

Es geht um Touristinnen und Touristen, die in Paris umgehen. Die Frau in besagtem (Hotel-)Zimmer ist eine von ihnen. Zwei Tage Blitzbesuch in einem Paris, das gespiegelt wird: Alle Wände und Türen von Tativille sind *Fenster*, stahl- und betongerahmtes Glas. Als Leitmotiv wird in diesem Film ab und zu, stets nur als Spiegelbild, in diesem wie ein Banken- oder Industrieviertel anmutenden Paris ein Pariser Gebäudemarker sichtbar – etwa, gleich nach dem Ausschalten des Radios, der Arc de Triomphe in der Glastür des Hotels.

Das Spiegelbild ist mehr als nur ähnliches Abbild, es lässt mehr erkennen als den Umstand, dass dies Paris ist, obwohl es genauso gut der Flughafen Wien-Schwechat oder Brasilia sein könnte. Das Spiegelbild lässt eine Modularität erkennen, die dem modernen Leben eignet: Ob Hochhaus oder Radio – beide sind Kästen mit Lichtzeilen, die sich ähneln. Wenn Omi und Opi von der Postmoderne erzählen, während sie ihr Weißbrot im Kaffee aufweichen, dann berichten sie, dass damals die Großstädte von oben betrachtet wie das Innere von Computern oder Fernsehern aussahen (oder wie die Kistenkolonie am Ende von *Citizen Kane*, doch das ist eine andere Szene).

Aber da ist nicht nur Modularität beziehungsweise Modellhaftigkeit im Spiel der Zeit, nicht nur ein Schema, aus dem Häuser und Radios in jeweiliger Größe herausgestanzt scheinen (wie Werbebotschaften, *quick* und *clean*). Sondern es geht um Modulation, um einen flexiblen Prozess; Bildwerdung ist darin Formung, Wendung, Verwendung, Verwandlung. Das Hausmodell verwandelt sich in ein Radio, dient zum Wohnen, insofern es Sound (leider auch Werbung) in die Zimmer trägt. Sound ist bei Tati immer Modulation, ist Kurve und Welle, monotones Wiederkehren von Tönen; er ist dumpfes Murmeln, wenn es um Töne aus Menschenkörpern geht, ist markantes Signal, wenn er aus den Dingen kommt. Sprache und Soundscape schmiegen sich einander an.

Und Tativille spiegelt Paris nicht nur, sondern moduliert es, lässt am Paris von 1967 eine bauliche Modernisierung hervortreten, die zeitgleich den ollen Godard empört und viel später die umgehende Banlieu-Jugend heftig beschäftigt hat (dazwischen liegt der Bau von *La Défense*, deren Anblick *une offense* ist).

Modulation heißt schließlich, dass *Playtime* sich der *worktime* anschmiegt und vice versa. Noch bevor der Postfordismus die kapitalisierte Welt richtig erfasste, fand er bei Tati prägnante Bildformen, die erkenntnisfähig, *einsichtig* (und mehrschichtig) sind. Die Touristin macht sich im Zimmer für den Pariser Abendausgang fertig. In der Lobby kreuzt ihre Reisegruppe den Weg einer anderen Gruppe, die eben vom Busausflug zurückkommt: Die einen fahren die Rolltreppe hinunter zum Bus, murmeln vergnügt, die Damen tragen stolzen Blumenschmuck an ihren Hüten; die anderen schleppen sich hinauf zu den Zimmern, murmeln erschöpft (»I'm going straight to bed!«, lautet einer der wenigen verständlichen Sätze des Films), die Blumen hängen welk von ihren Hüten. Es sieht aus wie Schichtwechsel in der Fabrik. Freizeit ist Arbeit, Pause ist Produktionsstandort, Amüsement ist Verlängerung der Arbeitszeit, Spaßhaben oberste Bürgerpflicht und *Playtime* ein Pflichtfilm (also, falls wir mal Zeit haben sollten).

PLAYTIME
FRANKREICH, ITALIEN 1967
REGIE: JACQUES TATI
MIT JACQUES TATI, BARBARA DENNEK (IN IHRER EINZIGEN ROLLE), REINHARD KOLLDEHOFF U. A.

DIE SIEBEN LEBEN DER APRIL ASHLEY

April Ashley war Schauspielerin, Geliebte vieler Berühmtheiten und das erste transsexuelle Lingerie-Model der britischen *Vogue* – bis die *Yellow Press* ihre Karriere abrupt und für immer beendete. Der Frau, die von der Gesellschaft mehrfach für tot erklärt wurde, und die durch ihre Entscheidungen zum Vorbild für Transmenschen, aufstieg wird nun in Liverpool eine Ausstellung gewidmet. Ein Porträt.

TEXT: Sonja Matuszczyk FOTO: Ken Walker

Andy Warhols mittlerweile zur Floskel zerkaute *15 minutes of fame* verkommen angesichts April Ashleys Geschichte zu blankem Zynismus. Denn auch wenn ihre Karriere letztendlich nicht länger als ein Jahr andauern sollte, wäre diese wohl nicht annähernd so kurz gewesen, wenn nur das Damoklesschwert namens »Trans« nicht über ihrem Kopf geschwebt wäre. Und es fiel dann auch und bohrte sich in sie hinein, als Ashley gerade 26 Jahre alt war.

1935 wurde April Ashley als George Jamieson geboren. Das mit vielen Problemen verbundene Aufwachsen als Transsexuelle während des Krieges, samt häuslicher Misshandlung, Selbstmordversuchen und Elektroschocktherapie, muss man nicht zwingend ausbuchstabieren, um eine Ahnung von den unsäglichen Qualen zu bekommen, die Ashley in dieser Zeit durchlitt.

Anders als die Amerikanerin Christine Jorgensen, die sich 1952 einer geschlechtsangleichenden Operation unterzog und danach wohl eine der unnachgiebigsten Aktivistinnen für Transgender-Rechte wurde, war Ashleys Aktivismus weniger politischer Natur. Ihr Kampf galt der eigenen Anerkennung und wurde so eher beiläufig zum Kampf für andere, was ihre Errungenschaften allerdings nicht schmälert. Als ihr damaliger Ehemann 1970 die Scheidung einreicht und als Grund April Ashleys »geerbtes Geschlecht« angibt, wird dies zum Präzedenzfall auf dem schwierigen Weg zum britischen Gender Recognition Act im Jahr 2004. Durch seine Einführung erlangte Ashleys gewünschter Geschlechtstatus zum ersten Mal rechtliche Anerkennung, und sie rückte mit 69 Jahren wieder zurück in das Licht, das ihr gute 45 Jahre lang verwehrt geblieben war.

Begonnen hatte sie Anfang der Sechziger als Model und Schauspielerin mit florierender Karriere; derart schön und charismatisch, dass David Bailey sie ablichtete und die britische *Vogue* sie zu ihrem Liebling für Lingerie erkor – trotz des Wissens um ihren Hintergrund. Denn nur ein Jahr zuvor, 1960, ließ sie sich in Casablanca als einer der erste Briten und – nach offiziellen Angaben – neunte Person weltweit zum anderen Geschlecht umoperieren. Das nötige Geld für die Operation hatte sich Ashley mit ihrem Job als Conférencière im Pariser Nobel-Dragclub *Le Carrousel* verdient, in dem sie Gäste wie Ginger Rogers oder Hubert de Givenchy unterhielt. Und nicht nur die, wie man aus den zahlreichen Anekdoten lernt, die sie mit einer Leichtigkeit aus ihrem eleganten Ärmel schüttelt, dass man beinahe ihren Wahrheitsgehalt anzweifeln will: Elvis verehrte sie, Dalí wollte sie malen, Omar Sharif verführte sie, INXS-Sänger Michael Hutchence ebenfalls, Einstein lud sie an seinen Tisch, die Beatles mussten den ihren für sie räumen. Doch mit einer Schlagzeile war alles vorbei. Ihre Geschichte wurde 1961 für ganze fünf Pfund von einem vermeintlichen Freund an die Boulevardzeitung *Sunday People* verkauft. »Und niemand fasste mich jemals wieder an«, sagt Ashley. Noch heute meint man, gekränkten Stolz in ihrer Stimme auszumachen.

April Ashleys Werdegang wurde zwar zur leisen Wegmarke, allerdings alsbald auch wieder von den Medien und dem Rest der Gesellschaft vergessen. Das Jahrzehnt der angeblichen sexuellen Revolution legte man ad acta, es folgte die Ära des Glamrock, und mit ihr Cross-Dressing bis die Lippenstifte brachen, schillernde Figuren wie Ziggy Stardust oder die transsexuelle Warhol-Muse Candy Darling. Langsam rückte der Gender-Diskurs näher an den modischen Mainstream heran und öffnete Tore für Trans-Models wie Teri Toye in den Achtzigern oder Connie Fleming in den Neunzigern. Heute zählt zu den großen Namen Lea T., eines der Gesichter für Givenchy, die vertraglich geregelt hat, nur dann Aufträge anzunehmen, wenn sie ihren Hintergrund in Interviews auch thematisieren darf.

Ashley selbst erwähnt eine Kampagne der New Yorker Modehauskette Barney's, die Anfang dieses Jahres ausschließlich Transgender-Models und ihren Geschichten gewidmet war. Sie fände dies ausgesprochen wichtig und großartig, sagt sie, allerdings komme es für April Ashley, das Model, zu spät. Statements wie dieses spricht sie geradewegs heraus, nicht ohne mitschwingende Resignation.

Eher selten bekommt sie heute noch Anfragen für Shootings, außerdem hat Ashley klare Grenzen und ganz genaue Vorstellungen. Kürzlich wollte man sie dazu überreden, für ein Cover-Shooting Kate Moss zu küssen. »Aber allein von dem Gedanken wurde mir übel, und ich lehnte dankend ab«, sagt sie. »Solch ein furchtbar gewöhnliches Mädchen, der die Zigaretten aus dem Maul hängen und die Brüste aus der Bluse. Gott bewahre!« Wenn es nach April Ashley ginge, sollte allein der Glamour regieren.

Ihre Worte sind getüncht in erhabener Grandeur, ihr Auftreten gleicht dem einer Adligen. Die aus der Arbeiterklasse stammende Ashley hat nie aufgehört, sich als Teil dieser Glanzwelt zu sehen, aus der sie so unsanft wegen eines vermeintlichen Stigmas verstoßen wurde. Das Unrecht, das ihr zuteil wurde, schlug dank der medialen Aufmerksamkeit allerdings auch hohe Wellen in der LGBT-Szene, und aus einer Frau, die einfach nur sie selbst sein wollte, wurde fast *en passant* eine Kämpferin für das Recht auf Toleranz, Gleichberechtigung und Würde von Transmenschen. 2007 wurde April Ashley dafür von der Queen mit dem Order Of The British Empire ausgezeichnet.

Eine ihrer Person und Vergangenheit gewidmete Ausstellung in Liverpool ist zu Ashleys Freude enorm positiv angenommen worden, weshalb sie kürzlich bis Dezember verlängert wurde. Sie quittiert diese späte Anerkennung mit einem siegreichen Lächeln: »Das macht meine Ausstellung erfolgreicher als die von John Lennon!«

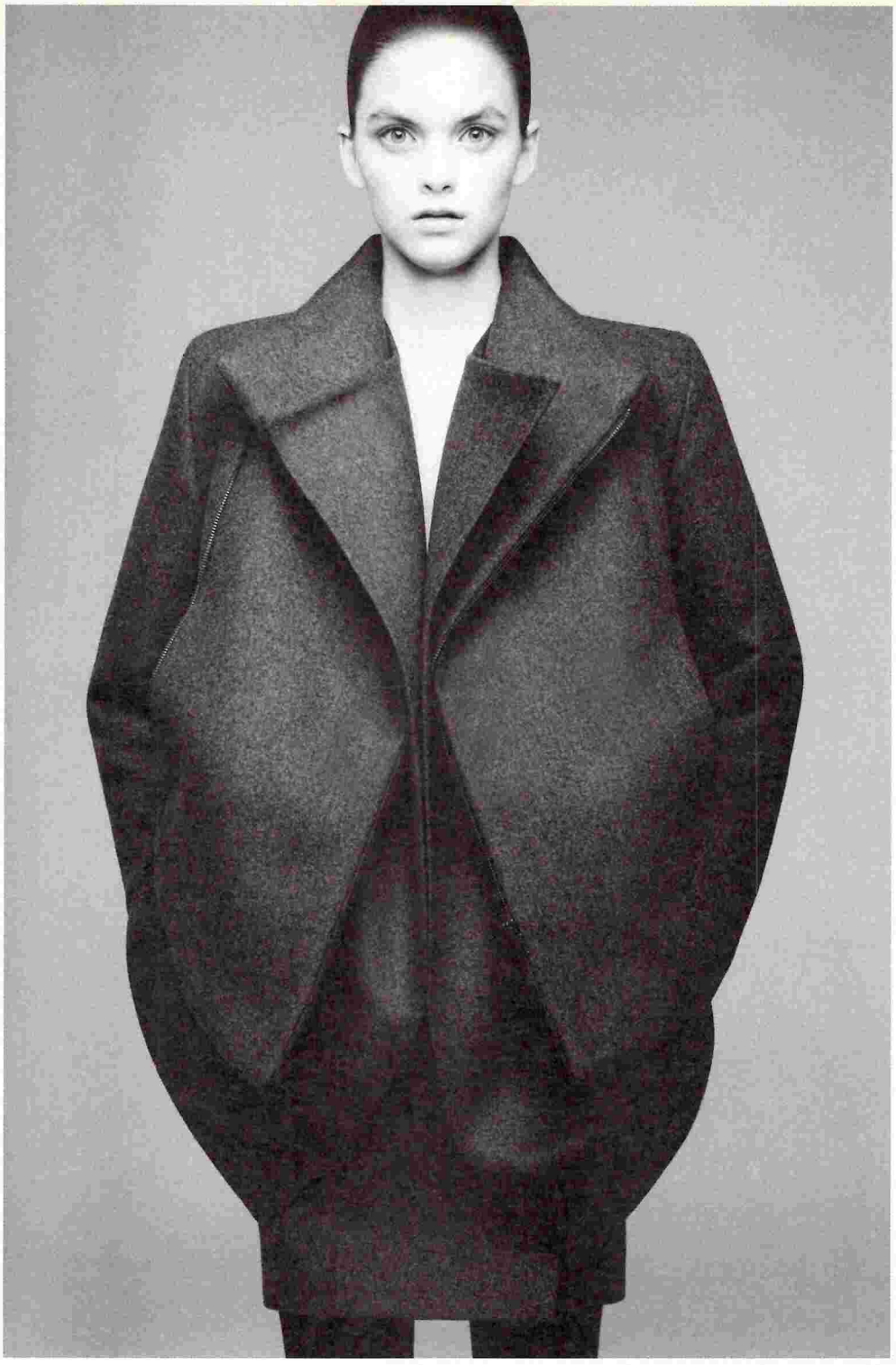
APRIL ASHLEY: PORTRAIT OF A LADY
MUSEUM OF LIVERPOOL
BIS ZUM 7.12.2014

»Unisex ist ein Lifestyle!«

RAD HOURANI

TEXT: Sonja Eismann FOTO: Zoe Duchesne

Rad Hourani hält nichts von Grenzen. Der in Jordanien geborene Autodidakt, der 2012 als erster Designer mit einer Unisex-Kollektion in die prestigeträchtige französische Chambre Syndicale de la Haute Couture, den Olymp der Mode, aufgenommen wurde, switcht mühelos zwischen den Ländern, Disziplinen und Geschlechtern. Der bekennende Ayn-Rand-Fan, der mit seinen kantig-architekturalen Entwürfen Prominente und Künstler von Rihanna über Lenny Kravitz bis zu Hayden Christensen begeistert, glaubt zu gleichen Teilen an die bezuglose Kraft der *Nowness* und an die Schädlichkeit jeder Form von Selbstlimitation.



Rad von Rad Hourani, *Unisex Collection #09*, Foto: Rad Hourani

Rad Hourani, Sie sind ein selbsternannter Gender-Agnostiker. Wie haben Sie diese Perspektive auf die Welt entwickelt?
Ich glaube, es hat viel damit zu tun, dass ich in verschiedenen Ländern, Gesellschaften und Kulturen aufgewachsen bin. Dadurch habe ich mir schon früh die Frage gestellt, wer eigentlich entscheidet, dass Frauen und Männer sich auf eine bestimmte Weise kleiden sollen, wo diese Dresscodes herkommen und wie wir darauf programmiert wurden, Dinge entlang der Linien von Geschlecht, Alter, Hautfarbe oder Herkunft auseinanderzudividieren. Wie wurden wir darauf konditioniert, uns auf eine ganz bestimmte Art zu verhalten, ohne diese zu hinterfragen? Das hat sicherlich viel mit der Entwicklung der Menschheitsgeschichte zu tun, mit Religion, mit Unterdrückung, mit Selbstbeschränkung. Die Menschen haben sich reproduziert, Religionen erfunden, Häuser, Kleider, Autos, was auch immer, doch die größte Frage bleibt dabei für mich: Wer sagt, dass alles aufgrund von Gender oder irgendeiner anderen Form von Einschränkung unterteilt werden muss? Ich glaube, dieses Infragestellen der Dinge hat viel mit meinem Background zu tun.

Wie und wo sind Sie aufgewachsen?
Mein Vater ist kanadisch-jordanisch, meine Mutter syrisch. Ich wurde in Jordanien geboren, doch mein Vater kehrte nach Kanada zurück, als ich ein Teenager war, und holte später die ganze Familie nach. Als ich in Kanada ankam, war ich 16, und so habe ich in zwei ganz

unterschiedlichen Kulturen gelebt. Zudem reiste ich in meiner Kindheit viel mit meiner Familie, auch nach Europa, und zog mit 22 nach Paris. All das hat mir wohl geholfen, ganz verschiedene Aspekte der Welt zu sehen und zu verstehen.

Hatten Sie als Autodidakt, der keinerlei Modeausbildung genossen hat, schon immer den Wunsch, Unisex-Kleidung zu entwerfen, oder stand am Anfang eher die allgemeine Begeisterung für Mode?
Ich war schon immer süchtig nach Ästhetik, immer angezogen von einer bestimmten Art von Schönheit. Schon als Kind liebte ich es, mit meiner Mutter in die Schneiderateliers zu gehen und zuzusehen, wie ihr die Kleider auf den Leib geschneidert wurden. Sie erklärte, welche Farben sie mochte, welcher Schnitt ihr gefiel, und ich beobachtete genau, was in dem Atelier alles vor sich ging und wie meine Mutter ihre Anweisungen gab. Dennoch war die Ästhetik, für die ich mich damals begeisterte, eine völlig andere als die, die ich heute für mich sehe. Das Interesse für unisex enstand, als ich nach Paris zog. Ich hatte in Kanada die High School abgeschlossen und als Modelscout sowie als Model und Stylist gearbeitet und wollte in Paris nun ein neues Kapitel meiner Laufbahn beginnen. Ich entdeckte, dass es mehrere Disziplinen gab, mit denen ich experimentieren wollte. Ich ging viel shoppen, aber ich fand nie wirklich exakt das, was mir gefiel. Entweder waren die Sachen zu eng oder zu weit, die Frauenbekleidung saß bei mir nicht gut, die Männersachen waren zu groß oder der Stoff und die Details passten nicht. Daraufhin dachte ich mir, dass ich vielleicht lieber meine eigenen Kleider designen sollte, anstatt Sachen zu kaufen, die mir letztlich nicht gefallen. Als nächstes fing ich an, Frauen- und Männerkörper genau zu studieren, und dann die zwei verschiedenen Patterns zusammenzuführen, um einen einzigen Unisex-Schnitt zu kreieren. Für diese Eingebung, die ganz organisch entstand und völlig ungeplant war, bin ich heute noch unglaublich dankbar.

Ihre Entwürfe sind sehr eckig, architektonisch, geometrisch – ist das Ihrer Vorstellung nach die einzige Art, Unisex-Mode zu entwerfen, oder würde es auch runder, fließender, weicher gehen?
Ich werde definitiv angezogen von grafischen Silhouetten – ich glaube, ich habe in meinem Leben noch keine einzige runde Linie genutzt. Das zeigt sich auch in meinen Kollektionen, für deren Entwürfe ich eine relativ strikte Vorgehensweise habe. Ich nutze eigentlich nur 90-Grad-Winkel, alles ist stets symmetrisch. Ich habe noch nie einen asymmetrischen Entwurf gemacht – und eben auch keinen runden.

Nutzen Sie immer nur Schwarz und Weiß, um so die gegenseitige Bedingtheit eines weiblichen und männlichen Prinzips zu versinnbildlichen?
Oh nein, ich habe auch schon Rot, Grün, Blau, Pink oder Violett genutzt! Aber eben nur, wenn es thematisch passt, wenn mir die Töne gefallen. Ich würde nie Farbe verwenden, um einen Trend zu bedienen oder Teil von etwas zu sein. Das interessiert mich nicht. Ich möchte eine Linie aufbauen, zu der die Menschen einen Bezug haben. Ich will einfach nur mit Farbe malen, wenn ich sie fühle.

Mode ist bekannt für ihren zyklischen Charakter und ihre Verliebtheit in das Novelty-Prinzip. Sie jedoch lehnen es ab, Trends zu folgen. Wie geht das zusammen mit der Suche nach dem Neuen?
Ich glaube, *Newness* ist für mich eine Form der Existenz. Ich interessiere mich dafür, innerhalb einer sehr rigiden Struktur zu arbeiten. Ich glaube, dass es eine größere Herausforderung ist, immer mit denselben Elementen zu arbeiten und sie jedes Mal neu zu erfinden, als zu sagen: »Oh, lasst uns doch dieses Mal einen hübschen Blumenprint verwenden oder ein pinkes Kleid machen!« Ich möchte nicht für jede Kollektion meinen Stil komplett ändern, da ich davon ausgehe, dass wir alle auch nicht jeden Tag unsere Persönlichkeit ändern, sondern uns in uns selbst kontinuierlich entwickeln. Kleidung ist eine Form von Selbstausdruck, und wenn wir mit ihrer Hilfe unser Erscheinungsbild drastisch verändern würden, wäre es so, als würden wir eine andere Person.

»Das zu imitieren, was einem medial vorgegeben wird, ist für mich die furchtbarste Art, sich anzuziehen. Das ist wie Junk Food.«

Wer soll sich exemplarischer Weise in Ihrer Kleidung Zuhause fühlen? Lindsay Lohan, die gerade in einer Modestrecke des *Kode Magazine* Stücke von Ihnen modelte? Auch Rihanna, Lady Gaga und Lenny Kravitz sind Fans und dabei ganz unterschiedliche Typen.
Was ich an meinen Entwürfen mag, ist, dass unisex bedeutet, sich nicht auf eine einzelne Kategorie zu beschränken. Oder zu denken, dass unisex gleichbedeutend mit androgyn sei, oder eben maskulin *oder* feminin. Im Gegenteil, es sind alle Stile in nur einem Stil. Deswegen wäre es falsch zu denken, »Oh, das passt aber nicht zu dieser oder jener Person!« Unisex ist eine Form, die zu jedem Körper passt und mit allem gemischt werden kann. Mir gefällt es, jemanden wie Rihanna zu sehen, die meine Sachen gut stylt. Caroline de Maigret kombiniert meine Entwürfe mit Sneakers, meine Freundin Elisa Sednaoui mit High Heels als Femme Fatale. Ich liebe es, wenn ganz verschiedene Leute meine Kleider tragen. Sogar Hayden Christensen mit seinem sportlichen Casual-Stil trägt sie sehr gut. Es geht mir nicht darum, dass Prominente meine Kleider tragen, sondern dass ganz verschiedene Typen meine Sachen anziehen und sich wohl darin fühlen. Ich denke, das macht meine Marke aus: Es gibt eben keine Begrenzungen. Ich zeige meine Entwürfe auf dem Laufsteg oft in einer sehr puren, rohen Weise, was dann dazu führt, dass sie als androgyn wahrgenommen werden, aber darum geht es mir nicht. Das ist auch der Grund, warum ich mich entschlossen hatte, bei meiner letzten Couture-Show die Frauen eher feminin und die Männer eher maskulin

zu stylen, weil ich zeigen wollte, wie man die Kleidung auf verschiedene Weise adaptieren und interpretieren kann – es gibt eben nicht nur die eine Art, sie zu tragen.

An Unisex-Konzepte wird häufig der Vorwurf herangetragen, dass damit eine der wichtigen Funktionen der Mode, das Spiel mit der Erotik, eingeebnet würde.
Wenn man eine Kollektion für den Laufsteg extrem sexy stylt, überlässt man nichts mehr der Fantasie. Diese Vorstellung der Eindeutigkeit kommt auch davon, dass Leute in Magazinen lesen oder im Fernsehen sehen, dieses und jenes wäre *in* oder *out* oder nur genau so zu tragen, und sich dann danach richten. Für mich ist das die furchtbarste Art, sich anzuziehen, weil man dabei den Blick nicht auf den eigenen Körper oder die Persönlichkeit richtet, sondern nur das imitiert, was einem medial vorgegeben wird. Ich finde das vollkommen falsch, das ist wie Junkfood.

Haben Sie für Ihre Kollektionen je historische Recherchen angestellt, sich also Dinge wie die konstruktivistische Kleidung der russischen Sozialistinnen Warwara Stepanowa oder Ljubow Popowa angesehen oder die berühmte Unisex-Kollektion von Rudi Gernreich aus dem Jahr 1970?
Nein. Ich habe mich nie mit historischen Bezügen beschäftigt, weil für meine Kleidung der Faktor *Newness* extrem wichtig ist. Persönlich finde ich diese Referenzen zwar spannend, aber ich interessiere mich als Designer nicht dafür, auch nicht, wie viele meiner Kollegen, für das, was in den Siebzigern, Achtzigern oder Neunzigern in diesem Bereich los war. In der Vergangenheit gab es Unisex-Sneakers, -T-Shirts, -Militärjacken und so weiter, aber ich glaube, es gab noch nie eine komplette Unisex-High-End-Clothing-Linie. Dabei sind wir ja alle in irgendeiner Weise unisex, haben dieses Wissen jedoch verloren, weil wir darauf programmiert wurden, an die Unterschiede zu glauben. Unisex ist ein Lifestyle, ein *way of being*.

Glauben Sie, die Menschen können heute noch von Unisex-Kleidung schockiert werden, so wie sie es damals von den glatzköpfigen, Bikini-tragenden Gernreich-Modellen waren?
Von meiner Kleidung werden sie definitiv nicht schockiert. Ich glaube, das liegt auch daran, dass ich nicht versuche, Frauen wie Männer und Männer wie Frauen aussehen zu lassen. Ich kreiere diese rechteckigen Gewebeteile, die einen gewissen Komfort atmen und ein bestimmtes Verständnis vom Körper verdeutlichen, wie er sich bewegt, wie man ihn länger und schmaler macht. Sie würden sich wundern, was für verschiedene Arten von Menschen meine Kleider tragen. Ich habe eine Plus-Size-Kundin, die 65 Jahre alt ist und viele Kinder hat. Sie trägt meine Sachen extrem gut und sagt, sie fühle sich darin alterslos, komfortabel und mächtig. Das ist genau das, was ich erreichen möchte. Wir verkaufen weltweit in 130 Geschäften, und ich glaube nicht, dass wir das könnten, wenn die Leute davon schockiert wären. Die Leute sind ja nicht blöd.

Beweisen androgyne Models wie Andrej Pejic oder Casey Legler, dass die Gesellschaft gegenüber fließenden Genderkonzepten mittlerweile aufgeschlossener ist?
Meiner Meinung nach sind diese Models einfach schöne Menschen und daher erfolgreich. Ich glaube, es gibt einen Platz für jeden Menschen auf dieser Welt. Ihr Erfolg ist sicher ein Beweis, dass wir Fortschritte gemacht haben, aber ich denke, es gibt noch eine Menge Arbeit zu tun – nicht alle sind so großartig *open-minded*.

Wie bewerten Sie das in seiner historischen Dimension, als erster Unisex-Designer in die prestigereiche Chambre Syndical de la Haute Couture in Paris aufgenommen worden zu sein?
Es war definitiv ein großer und wichtiger Schritt in meiner Karriere, ein eingeladenes Mitglied dieser mächtigen Institution zu werden. Das ist nicht leicht zu erreichen, und ich werte es als Honorierung meiner Arbeit der letzten sieben Jahre und meines einzigartigen Stils. Darauf bin ich sehr stolz, denn ich habe aus dem Nichts und ohne die Unterstützung von Sponsoren angefangen. Ich bin sehr dankbar dafür, denn es war eine Menge harte Arbeit.

»Wir sind alle in irgendeiner Weise unisex, haben dieses Wissen jedoch verloren, weil wir darauf programmiert wurden, an die Unterschiede zu glauben.«

Sie mussten also niemanden bei der Chambre mühevoll davon überzeugen, dass die Zeit reif ist für einen Unisex-Designer?
Nein, im Gegenteil. Sie kamen von sich aus auf mich zu, und ich war natürlich völlig weggeblasen. So eine Aufnahme ist aber kein einfacher Prozess, denn man braucht dafür einen Paten. Sidney Toledo, der Geschäftsführer von Dior, wurde mein Pate, weil er an mein Talent glaubte und mich unterstützen wollte, was natürlich auch eine große Ehre ist.

Sie haben mit dem Musiker Chris Garneau ein Video gedreht – werden Sie sich in Zukunft wieder mehr auf andere Disziplinen konzentrieren?
Ja, das werde ich auf jeden Fall. Schon als ich damals nach Paris kam, entdeckte ich, dass es mehrere Disziplinen gab, mit denen ich experimentieren wollte. Ich fing eigentlich mit Fotografie und Film an, dann kam mir sozusagen die Mode dazwischen, obwohl darauf gar nicht mein Hauptfokus lag. Jetzt, wo ich ein tolles Team habe, werde ich mich wieder mehr auf Foto, Video und sogar Kunst konzentrieren. Mit diesen guten Leuten im Rücken kann ich endlich wieder atmen. Generell entscheide ich mich immer dafür, mit Leuten zu arbeiten, die Seele, Würde und Individualität besitzen. In der Hinsicht kann die Modewelt manchmal etwas schwierig sein, denn es zieht mich nicht unbedingt an, mit Leuten zu arbeiten, die keine Seele haben.

LEONARDO DiCAPRIO
EIN MARTIN SCORSESE FILM
THE WOLF OF WALL STREET
„Die wildeste Film-Orgie des Jahres – brillant!“
★★★★★
TV SPIELFILM
JETZT AUF BLU-RAY & DVD!
RED GRANITE
UNIVERSAL

GENDER SURRENDER

PRODUKTION & STYLING: Jacqueline Krause-Blouin

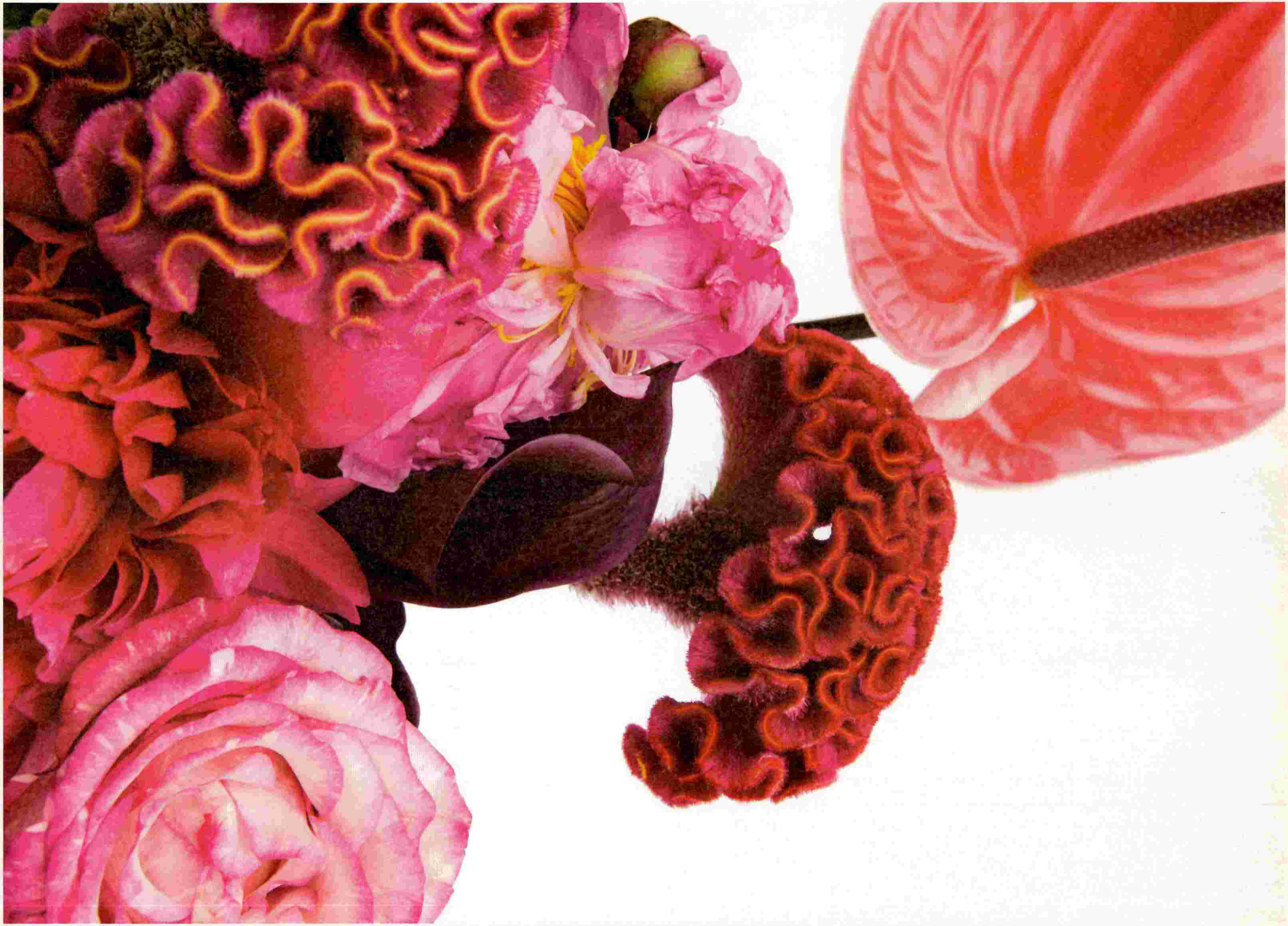
Mit freundlicher Unterstützung von Marsano Blumen Berlin
www.marsano-berlin.com

BOMBERJACKE: Carharrt WIP
HOSE: Carharrt WIP
HEMD: Esther Perbandt

KIMONO: GANT
HOSE: SISSI GOETZE
HEMD: SISSI GOETZE

LEDERJACKE: Barbour International
HOSE: Reality Studio
HEMD: Boessert/Schorn
SONNEBRILLE: Framers

CAPE: Marina Hoermanseder
HEMD: Reality Studio
SCHLAGHOSE: Esther Perbandt

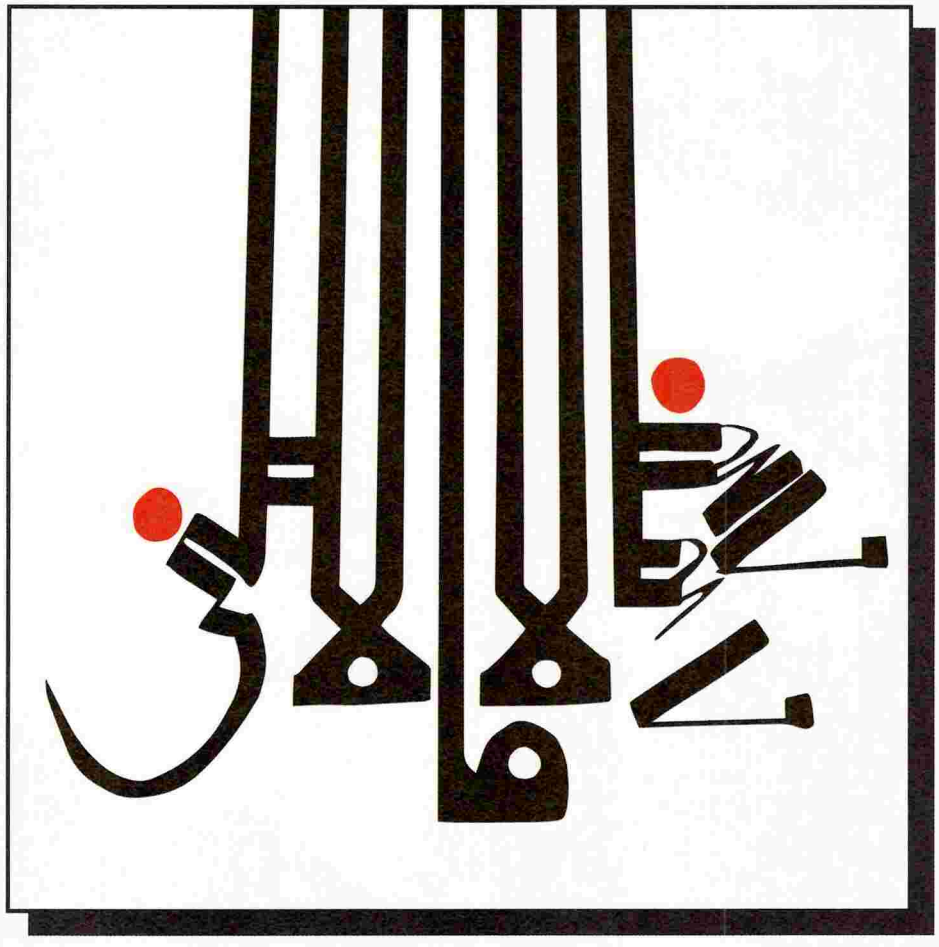


BOMBERJACKE: ANTONY MORATO
HOSE: ANTONY MORATO
HEMD: gsus sindustries

SCHUHE (von links oben):
Floris van Bommel, Filippa K,
Clarks, Keds, Floris van Bommel,
K-Swiss, By Marlene Birger

HOSE: Replay
MANTEL: A.P.C.
HEMD: G-STAR RAW

ALBUM DER AUSGABE
Shabazz Palaces
Lese Majesty



SHABAZZ PALACES
LESE MAJESTY
SUB POP / CARGO

Man muss diese Platte hören wie *Bitches Brew* oder *There's A Riot Goin' On*: ganz oder gar nicht.

TEXT: Daniel Gerhardt

Gute 4.000 Jahre vor Christi Geburt gelangte der afrikanische Stammeshäuptling und Wissenschaftler Shabazz zu einer erstaunlichen Erkenntnis: Nur die Harten, fand er heraus, kommen in den Garten. Laut offizieller Geschichtsschreibung der Nation Of Islam führte Shabazz sein verhätscheltes Volk also in den zentralafrikanischen Dschungel, dort sollte es Abhärtung erfahren und zu einem Leben im schon damals populären Einklang mit der Natur zurückfinden. Malcolm X hat diese Geschichte gern erzählt, um in schweren Zeiten den Zusammenhalt seiner Gefolgschaft zu beschwören. Ishmael Butler hat sich daran erinnert, als er im Jahr 2009 beschloss, sein Rap-Leben in neue Ordnung zu bringen. Für das Projekt Shabazz Palaces rekrutierte er den Multiinstrumentalisten Tendai Maraire und machte sich auf den Weg ins Herz der HipHop-Finsternis.

Shabazz Palaces stammen aus Seattle, aber das ist ähnlich erheblich wie die Tatsache, dass Sun Ra in Birmingham, Alabama, geboren wurde. Es geht nicht um Herkunft bei ihnen, es geht um Aufbruch, Reise und neue Zielorte. Dabei war Butler eigentlich ein gemachter Rapper: Als Teil von Digable Planets hatte er Anfang der Neunzigerjahre an *De La Soul Is Dead* angeknüpft und dessen jazzigen Sound mit seiner durch aktivistische Eltern bedingten Sozialisierung im Sinne des *Civil Rights Movement* zusammengebracht. HipHop verändert sich schnell und radikal, nur selten ist er nett zu seiner eigenen Vergangenheit. Kaum ein Rapalbum aber klingt heute so *dated* wie Digable Planets' 1994er-Platte *Blowout Comb*. Butler würde wohl als Erster zustimmen. Die folgenden 15 Jahre bis zur Formation von Shabazz Palaces verbrachte er damit, sich ins Innere der Erde vorzugraben.

Noch mal fünf Jahre später landen Shabazz Palaces im Kern des Planeten und gehen von dort aus mit ihrem zweiten Album *Lese Majesty* auf Sendung. In jeder Phase der HipHop-Geschichte wäre ihre Musik als harsch und lichtabweisend aufgefallen. Im aktuellen Ratchet-, Trap- und Stripclub-Klima wirkt sie, als ginge es um die ernsten, unverständlichen Dinge, die erwachsene MCs besprechen, nachdem sie die Babyrapper in der Kita abgegeben haben. »Dawn In Luxor« eröffnet *Lese Majesty* mit dem Umriss einer Geschichte von Ursprung und Versklavung des Shabazz-Stammes. Die Stadt aus dem Songtitel verweist außerdem auf den Rapper Lakim Shabazz, der sein Label im Jahr 1990 davon überzeugen konnte, für seine verhinderte Durchbruchssingle »The Lost Tribe Of Shabazz« einen Videodreh in Luxor zu spendieren. Ishmael Butler dreht noch weiter am Rad: Sein Text spielt mit den Doppeldeutigkeiten von Begriffen wie »pop«, »new romantics« und »eurythmic« – irgendwas mit Synthpop ist also auch noch. Die abschließenden Bemerkungen zu *realness* und »lesser rappers« sind dann schon der pure Hohn.

Butler rappt mit nasaler, heliumhaltiger Stimme, alles klingt wie halb erinnert, es ist schwer zu sagen, wo in seiner Bewusstseinsstromprosa die Punkte und Kommas hingehören könnten. Dem gegenüber steht ein scheinbar strenger musikalischer Formalismus: *Lese Majesty* setzt sich aus sieben Mini-Suites zusammen, die jeweils eigene Titel, Stimmungen und Stoßrichtungen vor sich hertragen. Es gibt weggetretenen Funk, glitschige Texturen, Breakbeats, vage New-Age-Gefühle, alles schön nach Gießkannenprinzip. Resultat dieser Kleinteiligkeit ist eine weitere Verkrümelung des Shabazz-Sounds.

Seit Madvillains *Madvillainy*, seit zehn Jahren also, hat sich kein Rapalbum mehr so selbstbewusst und sprunghaft bewegt, so viel Fläche abgedeckt und so viel gewollt, ohne eine einzige klare Aussage zu treffen. Das alles gibt es nicht umsonst: Während das Shabazz-Debüt *Black Up* noch Stücke enthielt, die man zumindest mit Hits verwechseln konnte, zeigt sich *Lese Majesty* ganz befreit von solchen Bürden. Man sollte die Platte nicht mit *Bitches Brew* oder *There's A Riot Goin' On* gleichsetzen, man muss sie aber genauso hören: ganz oder gar nicht.

Vom Himmel gefallen sind Shabazz Palaces freilich nicht. *Lese Majesty* deutet nicht nur eine Beschäftigung mit den genannten Künstlern und Platten an, es beruft sich auch auf weniger hochtrabende Artverwandte, das Antipop Consortium, Erykah Badu, die leerstehenden Beat-Ruinen von Actress und den Leftfield-Rap, der an der amerikanischen Ostküste von Def Jux gepflegt wurde und im Westen weiterhin von Labels wie Brainfeeder und Stones Throw betrieben wird. Die Leistung von Shabazz Palaces besteht darin, das alles zu sammeln wie Feuerholz und entsprechend weiter am Lodern zu halten. Es gab schon schlechter erzogene Rapalben dieses Jahr, wortgewandtere, großkotzigere sowieso. Nur *Lese Majesty* aber brennt die Hütte runter bis auf die Grundmauern. Nur diese Platte nimmt unwiderruflich Abstand von 16 Bars, Hooklines und den anderen Spielregen. Was bleibt? Die wirklich Harten im Garten.

Lese Majesty brennt die Hütte runter bis auf die Grundmauern.

ALEXIS TAYLOR
AWAIT BARBARIANS
DOMINO / ROUGH TRADE
ALBUM

Alexis Taylor hat nicht nur den bebrillten Prototypen des Nerd 2.0 in der Populärkultur etabliert, er gilt auch als eine der signifikantesten Stimmen seiner Generation. Während er bei seiner Hauptband Hot Chip die High-Energy-Nachtigall gibt und beim Seitenprojekt About Group die Grenzen der männlichen Hysterie im Rockkontext auslotet, fällt der Gesang seiner Soloexkurse durch eine schlurfige Beiläufigkeit auf, die auf Anstrengung und jeglichen Druck verzichtet und vergleichbare Falsettkoryphäen wie Antony Hegarty oder Hayden Thorpe aufs Sanfteste in die Schranken weist. Taylor trällert so tiefenentspannt wie zu Hause auf dem Sofa – dort, wo angeblich auch Marvin Gaye am besten sang und daher von Konzerten in der Horizontalen träumte.

Das Private, das Heimische und der Einbruch der Realität in diese Idylle sind denn auch die Themen dieses zweiten Soloalbums des 34-jährigen Briten. Ähnlich der jüngsten Veröffentlichung von Damon Albarn wird dies in einen musikalisch angemessen minimalen Rahmen übersetzt, doch während Albarn bei seinen Alltagsbetrachtungen zu Melancholie und Grübelei neigt, zeichnet sich Taylors Meditation über die einfachen Dinge des Lebens (Familie, Freunde, Krankheit, Tod) durch leise Zuversicht aus und – siehe Titel – durch ein grundsympathisches Gottvertrauen angesichts deren trügerischer Geborgenheit.

Nun ist Taylors Schaffen formal wie inhaltlich schon immer von einem universellen, wenn auch nicht unironischen Zugriff auf die jüngere wie ältere Musikgeschichte geprägt, deren unterschiedliche Stile, Genres und Traditionen er sich oftmals nur einen Song lang aneignete. *Await Barbarians* macht hier keine Ausnahme, es ist ein schönes Sammelsurium bereits existierender Authentizitätsstrategien in der Popmusik geworden: Neben dem unmittelbaren Storytelling des Blues und den klaustrophobischen Waldschratwerken der jungen Bill Callahan und Will Oldham ist auch das 1979 in vollkommener Isolation entstandene zweite Soloalbum von Paul McCartney wieder ein wichtiger Bezugspunkt, dem Taylor, der auf *Await Barbarians* wie damals McCartney alle Instrumente selbst spielt, bereits auf dem Vorgänger *Rubbed Out* (2008) huldigte. Doch vor allem beschwört Taylor hier die legendäre Hippiekommune herauf, in der Ende der Sechzigerjahre Folkmusiker wie James Taylor, Joni Mitchell, Graham Nash oder David Crosby für kurze Zeit in der Abgeschiedenheit des Laurel Canyon lebten und arbeiteten.

Vor dem Hintergrund dieser historischen Referenzen entlarvt Alexis Taylor die eigene Aufrichtigkeit als vermeintlich artifizielle Pose und bewahrt seine Platte davor, zur allzu eitlen Nabelschau zu geraten. Mit dem selbstgewissen Gestus eines Märchenonkels legt das ehemalige Mauerblümchen ein frühzeitiges Alterswerk vor, das in seiner Entrücktheit nicht weiter entfernt sein könnte von den offensiven Positionen zeitgenössischer Dance Music. Ein *Sea Change* ohne Scientology, ein *Quiet Is The New Loud* ohne *New Acoustic Movement*. Hier finden mehr Revolutionen pro Minute statt als bei den immer formelhafter agierenden Hot Chip.

Markus Farr

FREDDY THE DYKE
FREDDY THE DYKE
SKUSSMAAL
ALBUM

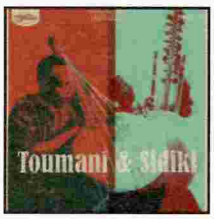
Fresh! Fresher! Freddy The Dyke! Oh mein Gott, tut das gut, diese Musik zu hören. Die späten Achtziger und frühen Neunziger – wer sie wach erlebt hat, dem muss ich nichts erzählen – waren eine bewegte Zeit. Verkürzt gesagt wurde sehr viel bis dato Subkulturelles plötzlich chic, im Prozess der Eingemeindung flirrten die Zeichen und Bezeichnungen in babylonischer Intensität, was in der Rückbetrachtung dazu führte, fast alle vermeintlich revolutionären »Modelle« für sinnlos und gescheitert zu erklären – wie beim vorausgegangen popkulturellen Meta-Sündenfall Punk. Als Zaungast jener Jahre geht es mir nicht anders. Was hat man nicht alles hochgejazzt und für bedeutend erklärt? Und was ist geblieben? Da kommen diese beiden Typen aus Stavanger, Norwegen – Moment, auf die Karte gucken, wow, ganz schön nördlich, da ist Ölbohrung das Ding, glaube ich –, und ich habe das Gefühl, direkt und ohne Umwege wieder in genau jenem Aufbruchsspirit zu sein. Beziehungsweise direkt in ein vollkörperlich-krachgeiles Konzertgewitter der Klasse No Means No/Unsane/God Bullies/Rasende Leichenbeschauer gebeamt zu werden. (Einen der Namen haben Sie schon mal gehört, oder?)

Da es sich bei Freddy erstaunlicherweise um ein Duo handelt, können wir den Weg auch zeitnäher und massenverständlicher über OM oder die White Stripes nehmen. Die auf diesem unbetitelten Werk dargereichten 30 Minuten verhalten sich zu OM wie Ecstasy zu Marihuana, zu den White Stripes wie Lagos, Nigeria, zu Nashville, Tennessee. Freddy ist ein räudiger kosmopolitischer Hund, der Sound eine bis in alle Ecken mit Energie gefüllte, explodierende Garage, vielleicht sogar ein Lagerhaus oder eine verlassene Industriebaracke, denn es hallt nicht zu knapp, wenn die Perkussion rattert, und getrommelt wird fast die ganze Zeit, ob Drums, Fässer oder Midi. Und diese Gitarre! Oder ist es ein Bass? Ja, wir kennen tiefer gestimmte Klänge und Blitze, aber diese Töne und Riffs kommen wie die ultimative Synthese aus Josh Homme und Jon Spencer, fett und kantig, voll und knackig, umflirrt von elektronischem Mayhem. Null Kuschelfaktor!

»Tribal« und »Industrial« – zwei ebenso staubige wie schwammige Begriffe, um die man trotzdem nicht herumkommt und die noch ein weiteres Duo der Geschichte heraufbeschwören: Zu Ministry verhält sich Freddy wie Metallica zu Motörhead – viel mehr Dreck und Rock als *sequenced* Metal. Ja, dies ist Super-extra-deluxe-Dreck, kein einziger Sound ist unverzerrt. Trotzdem würde ich sie lieber im Berghain hören als in egal welchem abgefuckten Rockschuppen, denn der Roll ist elektronisch und durchdrungen von Stahlbeton. »Hard core futuristic sound« nennt ihr Label Skussmaal aus Stavanger das, und so wenig das sagt, sagt es ganz eindeutig die Wahrheit und erklärt ein wenig die Faszination, die bei aller Nostalgie weit über eine Ansammlung von guten Bezügen hinausgeht. Denn das Wiederhören aller genannten Bands, ganz zu schweigen von Reunions und anderen Play-It-Again-Sam-Musikantenstadls löst bei mir nichts als gefällige Schläfrigkeit aus. Hier jedoch brennt die Luft! *Find out for yourself and hurry* – die 250er(!)-LP-Auflage kommt mit einem ebenso retrofuturistisch herrlichen »Drid Machine-silkscreened sleeve with design by Yasutoshi Yoshida«. Yeah!

Holger in't Veld

TOUMANI DIABATÉ & SIDIKI DIABATÉ
TOUMANI & SIDIKI
WORLD CIRCUIT / INDIGO
ALBUM



VARIOUS
BALANI SHOW SUPER HITS – ELECTRONIC STREET PARTIES FROM MALI
SAHEL SOUNDS
COMPILATION

Wenn es darum geht, in Westafrika oder Kuba zukünftige oder zurückkehrende Superstars aufzuspüren und ihre Aufnahmen handwerklich perfekt zu veredeln, dann macht Nick Gold niemand so schnell etwas vor. Seit Mitte der Achtziger veröffentlicht er mit seinem Londoner Label World Circuit »Weltmusik« (wie er sie selbst nennt), deren anschmiegsame Klangästhetik vorrangig europäische oder US-amerikanische Hörer ansprechen dürfte. Darunter erfolgreiche Platten, etwa vom Orchestra Baobab aus Senegal und vom

Werke XVIII

Willkürlich und anlassfrei zusammengestellt von Diedrich Diederichsen

1

2

3

Doch dann, am Ende des Tages, geht nichts über Krawall und Komplexität. Über das Zusammenwirken dieser beiden liebenswertesten Dimensionen des spielenden Menschen. ALESSIO RICCIO[1] hat irreführenderweise das Wort von der »immersivity« über das seine CD begleitende Manifest geschrieben – mit Immersion als dem Aufgehen in kontinuierliche, einsaugende, umwölbende Zustände, die so viele Gegenwartsmusik zu verursachen versucht, also mit dem guten alten Wagner'schen Zeit als Raum hat *Ninshubar – From The Above To The Below* (Unorthodox) nun gerade überhaupt nichts zu tun. Riccio gebraucht das Wort in einem anderen Sinne und verknüpft es mit dem ebenfalls missverständlichen »subversion« und einer hingebungsvollen Lektüre der »Ökosophie« von Félix Guattari, um schließlich, nun aber plausibel wie die Sonne am Sonntag, auf seine Methode der »Heterogenese« als »Prozess fortgesetzter Resingularisierung« zu kommen. Yessir! Damit trifft er dieses unfassbare Werk: unaufhörliche Resingularisierung und dadurch geilste Überforderung des hörenden Menschen – ohne dass das jetzt klingen würde wie komplexistische neue Musik à la Brian Ferneyhough.

Es klingt wie, ja, sagen wir, der Klang von zerbrechendem Hirnglas, nämlich wie *truly* heterogenetischer Rock'n'Roll als zerseidelter Drum'n'Bass verkleidet plus Hörspiel (Luc Ferrari auf DMZ) und Oper. Sprech- und Singstimmen (darunter prominent: ein Widerhören mit Catherine Jauniaux, die man aus diversen Art-Rock/New-Wave-Zusammenhängen der Achtziger kennt), die aus allen Richtungen zu kommen scheinen, wilde Beats und wildes Schweigen, Aufstand sexualisierter Küchengeräte: brachial schönes Durcheinander. Und auch ein bisschen wie Hermeto Pascoal fürs 23. Jahrhundert. Die beste Platte! Und wer Chili gern mit Chili kombiniert und sich danach durch Szechuan wälzt, wer also mit einer Überbietungsplatte allein nicht genug hat, kann sich anschließend mindestens ebenso wild und überbeanspruchend, wenn auch von einer insgesamt weniger posthumanen, also noch musikantenhaft-gewalttätigen Körperlichkeit getragen, von LEAN LEFT[2] versorgen lassen: Das ist das gemeinsame Projekt der beiden Gitarristen von Hollands Uralt-Polit-Punk-Helden The Ex (Terry Ex und Andy Moor) mit dem großen Corecore- und Free-Jazz-Schlagwerker Paal Nilssen-Love und dem Schilfrohrinstrumente-Monsterbläser Ken Vandermark, diesmal live in einer anzestralen Arena in Italien: *Live At Area Sismica* (Unsound).

Nun aber zum unwilden Teil des Abends: JASON GRIER[3] aus dem Julia-Holter/Ariel-Pink-Umfeld und Betreiber des Labels Human Ear Music hat auf eben diesem *Unbekannte* herausgebracht, ein von vielen stehenden, irdenen, aber vibrierenden und aufgeladenen Instrumenten begleitetes, unwirkliches (vorwiegend) Vokalalbum, das einmal die Stimme, das Summen, das Singen zelebriert, ohne auch nur einen Cent für Narzissmus auszugeben: Geht hier endlich mal wieder um das, was an so einem Organ dann eben auch Organ ist und nicht immer gleich Fenster zur Seele. Außerdem toll: Warten und Innehalten, Zögern und Synkopieren wird hier nicht auf Release und Rettung hin eingesetzt, sondern als Ziel in sich selbst, im Sinne von: Lecker, wie der Bass hier weder dröhnen noch abgehen will, sondern wirklich nur warten.

Wunderschöner Synthie-Pop mit Siebziger-Art-Rock-Anklängen auf dem dritten Album von NICK GREY & THE RANDOM ORCHESTRA (*siehe auch die gesonderte Rezension in dieser Ausgabe, Anm. d. Red.*), *You're Mine Again* (Milk & Moon). Früher Bowie, Greys erklärtes Vorbild Robert Wyatt und Synthie-Indie der frühen Jahre bereiten eine luxuriöse Atmosphäre für das Fassen von Gedanken, die diese Nacht überleben sollen.

An eine ganz andere Seite von Wyatt, nämlich an das durch Echos geschickte Hauchen auf seinem Solodebüt *The End Of An Ear*, könnte man PETER ABLINGERs »Hypothesen über das Mondlicht« (2012) anschließen lassen, mit denen diese Nacht zu Ende gehen soll. Irre, wie sich nach Sekunden die Höreinstellungen umschalten, vom literarischen Hören des Pop-Albums zum chemischen Hören von Ablingers phänomenologischen Studien über Hörbarkeit, von denen vier auf der Veröffentlichung *Augmented Studies* (Maria de Alvear World Edition) zusammengefasst sind – alle performt von Erik Drescher, der hier eine, drei, 16 und 22 Flöten und Glissandoflöten spielt. Es ist ein sehr heller Abgrund, nach all der Musik, die etwas mit einem machen will, eine zu hören, die einem etwas zeigen will, die es nicht auf die Seele, die Anteilnahme, das Mitdenken und die Co-Intensität absieht, sondern auf das Hören selbst. Klingt ein bisschen kunstpathetisch, das so zu sagen. Aber man macht solche Erfahrungen nicht jeden Tag: wie mit dieser Musik.

Altherrenverein Buena Vista Social Club. Oder auch von Toumani Diabaté aus Mali, der auf dem Label 2005 seine Kora, die westafrikanische Stegharfe, mit der Bluesgitarre seines Landsmanns Ali Farka Touré kreuzte. Und der zwei Jahre später für *The Mandé Variations* rein akustisch den Paco de Lucía Westafrikas gab.

Nun verhakelt Diabaté seine Fingerfertigkeit auf den 21 Kora-Saiten mit der fast gleichwertigen seines Sohnes Sidiki. Und World-Circuit-Macher Gold hat mal wieder ganze Arbeit geleistet: *Toumani & Sidiki* ist eine enorm ästhetische Aufnahme, auf der die beiden Diabatés instrumental hochkomplexe Geschichten erzählen, Interpretationen traditioneller Musikstücke aus der 700-jährigen Musikervergangenheit ihrer Familie, so verschachtelt wie Autechre auf zweimal 21 Saiten. Eine authentische Dokumentation der uralten Traditionen Malis – eines Landes, das sogar nach afrikanischen Maßstäben eine unvergleichlich reichhaltige Musikkultur vorzuweisen hat. Nur ist es mit der Authentizität und den Traditionen oft so eine Sache in Afrika.

Die Zulus in Südafrika etwa, die im Touristencamp in Kunstfellstulpen den Staub mit »traditionellen« Tänzen aufwirbeln, legen am Wochenende bei der Dorfparty lieber in Jeans und Turnschuhen einen Kwaito hin, den eigentlich authentischen Tanz der Stunde. Sie sind kein Kulturverein, sondern sehen die Auftritte vor entzückten Europäern vor allem als gut bezahlten Job. Und die rot gewandeten Massai in den Ngong Hills vor den Toren Nairobis führen ihren Mantragesang ausschließlich für die Mittelklassekenianer auf, die am Wochenende zum Grillen hinaus auf die Hügel fahren. Ansonsten hüten sie Rinder oder arbeiten im Tulpengewächshaus. Und hören vermutlich lieber Massai-HipHop als diesen Opakram. Was also Nick Gold und World Circuit an uralten Weisen und Werken zu bewahren hoffen, wird oft gerade nur durch einen von außen herangetragenen Authentizitätsglauben in genau dieser Form fixiert. Auf der Straße dagegen wird Bestehendes kurzerhand neu zurechtgebogen, Nostalgie gibt es nicht.

Wer etwa in Bamako, der Hauptstadt Malis, eine Hochzeitsparty schmeißen will, könnte sich sowieso meist keinen Auftritt vom Kaliber eines Toumani Diabaté leisten. Ebenso wenig wie legale Kopien der World-Circuit-Veröffentlichungen. Dafür aber eine Balani-Show. Das sind Straßenpartys, die Ende der Neunziger entstanden, weil die traditionellen Musikgruppen, die einst auf den Dörfern solche Familienfeiern beschallten, für viele Leute unerschwinglich geworden waren. Stattdessen entwickelten DJs deren Balafon-Musik mit Samplern und Laptops weiter. Sie programmierten sie nach und loopten sie. Eine ähnliche Geschichte also wie bei Kuduro in Angola oder bei Coupé-Décalé an der Elfenbeinküste, wo man denn auch reichlich Beats entlieh. Schnell ein Soundsystem zusammengesteckert, ringsum in einem großen Kreis Plastikstühle postiert, und los geht's. Die wüste Balani-Show-Musik mit ihren Talking-Drum-Samples und zungenbrecherischen Raps in der lokalen Sprache Bambara sowie dem zugehörigen Footwork-Tanz ist eine urbane, zeitgemäße Adaption der alten Traditionen. Christopher Kirkley hat diese temporäre Mutation mit der großartigen Compilation *Balani Show Super Hits – Electronic Street Parties From Mali* auf seinem Label Sahel Sounds dokumentiert. Sie zeigt: Wenn es gut läuft, bewahrt kein Konservieren die Tradition. Sondern ein, im Wortsinn, Am-Leben-Halten.

Florian Sievers

BLACK BANANAS

ELECTRIC BRICK WALL

DRAG CITY / ROUGH TRADE

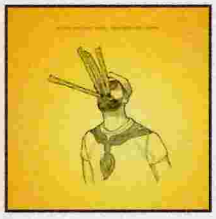
ALBUM

Möglicherweise war Jennifer Herrema, eine Hälfte der verblichenen Blues-Trash-Rocker Royal Trux, es leid, als Mitglied der »letzten Hair-Metal-Band dieser Welt« bezeichnet zu werden. Vielleicht hat sie sich, die außerdem als Produzentin, Journalistin, Model, Modedesignerin und Parfümkreateurin aktiv ist, auch gelangweilt. Denn was sie und ihre Band auf dem zweiten Black-Bananas-Werk bieten, ist eine pralle Wundertüte aus Geniestreichen, Tüftelei und Hits. Kam der Erstling *Rad Times Xpress IV* im Jahr 2012 etwas poliert daher, klingen die elf Stücke auf *Electric Brick Wall* rotzfrisch, frei und crazy. Trashig auch, klar, aber das passt der stets entspannten Frau Herrema so gut wie ihre engen Jeans, die sie schon lange vor Heroin-Chic trug.

Crazy? Nun, wie Songs halt klingen, wenn sie mit Gitarrensimulatoren, Autotune und Synthiewänden verfremdet werden. Der Opener »Powder 8 Eeeeeeeeight« atmet schlonziges Midtempo, das prima zu einem Slow-Mo-Surf-Video passen würde, wenn da nicht ein Synthie à la *Koyaanisqatsi* durchdrehen würde. »Dope On An Island« gemahnt an Prince, garniert mit Grunge. Nach »Hey Rockin'«, einem Standard-Rockriff-Dings, ertönt der erste Hit: »Physical Emotions«. Der klingt wie Pharrell Williams mit abermals Prince und Daft

Direct Cuts

Clubmusik mit Holger Klein



1

2

3

Man könnte meinen, die Mister-Saturday-Night-Loftpartys, die Eamon Harkin und Justin Carter seit 2009 in Brooklyn an wechselnden Orten veranstalten, sind zu gut, um wirklich wahr zu sein. Im Visier haben die beiden DJs all jene Leute, die sich vom New Yorker Clubgeschehen ansonsten entfremdet haben – weil ihnen die vermeintliche Exklusivität, das gelangweilt-unfreundliche Personal oder schlicht die überzogenen Preise gegen den Strich gehen. Vom Vibe ihrer Partys beeinflusst bauten Harkin und Carter vor zwei Jahren das Label Mister Saturday Night auf – mit großem Erfolg. Schon die Veranstaltungen sind musikalisch freigeistig, noch breiter ist das Spektrum des Labels. Es reicht von lupenreinem Deep House über Noise bis hin zu beatlosen Drone-Tracks, von schroffem Uptempo-Techno bis hin zu Jazz mit beinahe tanzbaren Beats. Nun erscheint die erste Compilation: *BROTHERS AND SISTERS*[1] heißt sie im alles umarmen wollenden Gestus der Macher. Sie enthält auch einen Track der allerersten Platte des Labels von Anthony Naples, einem bis dahin völlig unbekannten Mister-Saturday-Night-Stammgast. Die Maxi war schnell ausverkauft, wurde nachgepresst, war wieder ausverkauft. Selbstverständlich ist der herausragende Track »Mad Disrespect« Bestandteil der Compilation. Ein Gegenpol zu diesem unpolierten House-Schmuckstück ist der Drone-Ambient-Track »Let A Hundred Flowers Bloom« von Gunnar Haslam, der wie die meisten MSN-Stammkünstler aus Brooklyn stammt, so auch Alex Burkat, Hank Jackson, Lumigraph oder Archie Pelago. Der vielleicht beste Moment auf *Brothers And Sisters* ist indes der Funk-geerdete Analog-Techno-Track »IYP« vom Londoner Trio Dark Sky, einer von insgesamt acht unveröffentlichten Beiträgen.

Von New York nach Paris. Von dort kommt DJ Gregory, der in der zweiten Hälfte der Neunziger – House aus Frankreich erlebte gerade einen Boom – eine Reihe großartiger Tracks veröffentlichte. Gregory war einer der eifrigsten und talentiertesten Schüler von Kenny »Dope« Gonzalez von Masters At Work, also jenes Mannes, der damals wie kein Zweiter HipHop und House auf einen Nenner brachte. Unter dem Namen POINT G[2] veröffentlichte DJ Gregory eine heute schwer gesuchte Serie von Maxis. Im vergangenen Jahr hat er sie wieder aufleben lassen, nun erscheint mit *Point G #5* (Point G Records) die beste Platte seit der Neugründung. Die beiden bis auf die Basics runtergestrippten Tracks brauchen nicht mehr als einen mit der Akai MPC programmierten Mörder-Beat und ein, zwei, Samples.

In einem Prozess beständiger Ausdifferenzierung befand sich in den letzten Jahren Dub Techno. Die einst von Basic Channel definierte Formel ist immer weiteren mikrochirurgischen Effekteingriffen unterzogen worden. Gear Porn statt Musik, so in etwa ließ sich die Marschrichtung auf den Punkt bringen. Der Isländer Aðalsteinn Guðmundsson verfolgt einen entgegengesetzten Ansatz. Der zum Kollektiv Thule Musik gehörende Produzent bringt unter dem Namen YAGYA[3] wieder Musikalität zurück in diese sich in endlosen Echos verlierenden Welten. *Sleepygirls* (Delsin), sein neues Album, ist im wahrsten Sinne des Wortes bezaubernd. Die zwölf Tracks, die in einem einzigen Fluss durchlaufen, erschaffen auf der einen Seite die für Dub Techno so charakteristischen klanglichen Weiten mit sich ständig wiederholenden Patterns. Doch Guðmundssons Musik war immer auch Ausdruck seiner Begeisterung für Jazz-Improvisation, und so finden sich hier neben gehauchten japanischen Vocals ultragranulare Soundsplitter von Gitarre oder Saxofon. Hin und wieder schimmert gar Bobby Konders, der Altmeister der Dub-Reggae/House-Fusion, durch. Man sagt langweiliger Musik gerne nach, dass sie deep ist. *Sleepygirls* ist unfassbar deep. Und gar nicht langweilig.

Punk in die Waschmaschine gesteckt und zu heiß durchgeschleudert, langsam, aber um nichts weniger sexy; selbst der leiernde Herrema-Gesang kann dem Feeling nix. Es duftet nach Sommer, Kokosmilch mit Schnaps und Kräuterzigaretten. Wunderbar.

Apropos Geniestreiche: An »Eve's Child«, dem sechsten Stück, kann man sich nicht satthören. Der Song klingt manchmal wie MGMT, mit denen Jennifer Herrema bereits gearbeitet hat, und entfaltet einen verspielten Sog. Es scheint sich um ein Tribut an eine Freundin zu handeln: »My best friend is a goner / She can't come back if she wanna.« Herrema jedoch, unsere Freundin, wird immer wiederkommen – und sie wird ihre Songs auch immer mit krediblen Gitarrensoli veredeln lassen; angeblich ist sogar die zweite Hälfte von Royal Trux, Ex-Freund Neil Hagerty, bei zwei Stücken an der Gitarre mit dabei, nur wo, das wird nicht verraten. Ist auch nicht schlimm. Aber Hair Metal ist damit wohl (vorläufig?) durch.

Barbara Schulz

NICK GREY & THE RANDOM ORCHESTRA
YOU'RE MINE AGAIN
MILK & MOON
ALBUM

Seit mehr als zehn Jahren macht Nick Grey aufregende Musik im Grenzgebiet zwischen Akustik und Elektronik, die viele fälschlich »experimentell« nennen würden. Fälschlich, weil Grey, statt im musikalischen Versuchslabor Stoffe ineinanderzurühren und gespannt zu verfolgen, wie sie wohl miteinander reagieren mögen, genau weiß, was er tut. Die Liste seiner Kollaboratoren ist eindrucksvoll: Grey hat mit dem dicken Neopaganismusbarden Tony Wakeford (Sol Invictus) zusammengearbeitet, dem immer ätherischer klingenden britischen Avant-Folk-Sänger Martyn Bates von Eyeless In Gaza, der neoklassizistischen Komponistin und Sängerin Kris Force vom Bandkollektiv Amber Asylum und dem exzentrischen Minimalismuspionier Charlemagne Palestine. Unter dem Namen 230 Divisadero veröffentlicht er mit Matthew Shaw (Tex La Homa) atmosphärische Post-Industrial-Drones zwischen Nurse With Wound und Sunn O))), während er obendrein auch noch Teil des sagenumwobenen virtuellen Musikerkollektivs 48 Cameras ist. Mit den munter wechselnden Mitgliedern seiner Hausband The Random Orchestra hat er bislang feingliedrige Psychedelia veröffentlicht, die mal an die glazialen Klangwelten von Coil und Brian Eno erinnern, mal an die solipsistisch in sich versponnenen Progsonaten von King Crimson und die sich dann wieder ausnehmen wie ein absinthlastiger Abend an der Bar eines heruntergekommenen französischen Fin-de-Siècle-Theaters, in dessen Foyer Current 93s David Tibet Balladen vom Ende der Welt anstimmt.

Jetzt hatte der in Stuttgart geborene Sohn eines dem Ceaușescu-Regime entflohenen rumänischen Operntenors und einer Ballerina, der heute in Frankreich und Kanada lebt, offenbar Lust auf Pop. Diese Kehre deutete sich bereits 2012 mit der Coverversion des Mike-Oldfield-Smashers »Moonlight Shadow« an. Im dazugehörigen, von Grey selbst gedrehten Videoclip ließ sich anhand einer dreitagebärtigen Drag-Performance – avant la Wurst – hautnah erleben, wie lustvolles Fremdschämen geht. Aus dem Inneren des hübschen *You're-Mine-Again*-Digipaks ergeht die Warnung, man solle das Album auf keinen Fall in einem Zustand romantischer Aufgewühltheit abspielen. Denn es handelt sich um ein Konzeptalbum über die Risiken und Nebenwirkungen (zu) intensiver Zweierbeziehungen, wie Paranoia, Folie à deux (induzierte wahnhafte Störung) und Verwahrlosung. Gefahr für die Pulsadern besteht dennoch zu keinem Zeitpunkt: Grey ist jenen dichterischen Jugendtagen, in denen alles – mit Recht – furchtbar ernst genommen wird und hübsche, gerade erst erblühende Jungs mit Rimbaud-Blick über den Tod schwadronieren, längst entwachsen. Er hat ein gut funktionierendes Sensorium für das Komische im Tragischen entwickelt.

Musikalisch erinnert der Eintritt Greys in seine Pop-Phase an die elektronisch pluckernden Kitchen-Sink-Dramen von Pulp anno 1992 und an den Schotten Momus. Zugleich lässt sich dem Album ablauschen, dass Grey über eine vertiefte Expertise in Sachen Krautrock verfügt. Dieser wird allerdings um alles jammig-zottelig Wuchernde beschnitten und rücksichtslos verpoppt. »Heart Of The Glacier« klingt, als hätten sich Robert Wyatt und David Bowie an einer südenglischen Steilküste zum Synthiepopmachen verabredet: Old-school-Keyboard-Nebelwände wabern proggig um zerklüftete Felsen, Grey schmachtet ohne Verlust dandyistischer Contenance, und plötzlich perlen die Arpeggi. Sie sagen ganz laut: »It's my party and I cry if I want to«. Der Sound brechender Herzen klang selten so *crisp* wie auf diesem Album.

Thomas Hübener

MATTHEWDAVID
IN MY WORLD
BRAINFEEDER / ROUGH TRADE
ALBUM

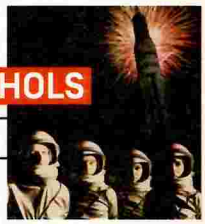
Ist die Songstruktur nur ein Fetisch? Und falls ja, kümmert das heute überhaupt noch irgendwen? Der Song als solcher scheint als musikalische Form inzwischen nur noch eine untergeordnete Rolle zu spielen, mehr und mehr hat sich der Track als vermeintlich beginn- und endloses Dauergrundrauschen durchgesetzt – mit dem Loop, der um sich kreisenden, abgeschlossenen Zelle, als Grundeinheit, die variiert und modifiziert wird, aber stets ihre Identität behauptet. Ob das die dem heutigen allgemeinen Hörverhalten – also dem beiläufigen, dafür fast kontinuierlichen mobilen Konsumieren von Klang – angemessenere Darreichungsweise von Musik ist, lässt sich zumindest diskutieren.

Einen indirekten Beitrag zur Debatte liefert der Kalifornier Matthew McQueen alias Matthewdavid mit seinem Album *In My World*. Auf diesem zeigt er demonstratives Desinteresse an so etwas wie einem folgerichtigen oder konventionellen Aufbau seiner Stücke, die man denn auch kaum als Songs bezeichnen kann, die allerdings ebenso wenig mit Tracks im herkömmlichen Sinn zu tun haben. Matthewdavid wirft mit heterogenen Genreversatzstücken um sich, singt oder rappt

KARSTEN JAHNKE KONZERTDIREKTION GMBH
KJ.DE

INTERPOL
20.06. – 24.06.14 SCHEESSEL Hurricane Festival AUSVERKAUFT
20.06. – 24.06.14 NEUHAUSEN OB ECK Southside Festival AUSVERKAUFT
01.07.14 BERLIN Tempelhof * AUSVERKAUFT
03.07.14 LEIPZIG Täubchenthal*
spex Byte^FM *support: CHILDHOOD

BILL CALLAHAN
support: ALASDAIR ROBERTS
12.08.14 HAMBURG Mojo Club
13.08.14 DÜSSELDORF Zakk
14.08.14 FRANKFURT Café Sankt Peter
Byte^FM Rolling Stone


THE DANDY WARHOLS
12.07.14 MÜNCHEN Ampere

GOAT
support: LES BIG BYRD
23.09.14 BERLIN Postbahnhof
24.09.14 MÜNCHEN Ampere
spex

WOVENHAND
14.09.14 MÜNCHEN Ampere
15.09.14 KARSTRUHE Tollhaus
16.09.14 NÜRNBERG K4
24.09.14 BIELEFELD Forum
25.09.14 FREIBURG Cafe Atlantik
empfohlen von VISIONS eclipsed

BLONDE REDHEAD
16.09.14 KÖLN Gebäude 9
17.09.14 BERLIN Frannz
18.09.14 HAMBURG Reeperbahnfestival

TICKETS: 01806 62 62 80* & (040) 413 22 60
*€ 0,20/Anruf aus dem Festnetz, Mobilfunk max. € 0,60/Anruf

Odyshape

Selten gehörte Musik mit Joachim Ody

1

2

3

Eine musikalische Revolution wurde damit nicht vom Zaun gebrochen. Aber dieses verschollen geglaubte Material, das jetzt völlig überraschend aus der Anonymität heraus in mediale Umlaufbahnen gestreut wird, hat hinsichtlich seiner Originalität unbestreitbar eine gewisse Größe. JACK RUBY[1] heißt die Vier-Mann-Formation, die sich Mitte der Siebzigerjahre in New York bildete und einige wenige Aufnahmen realisierte – meist streng nihilistischen Protopunk, der den prosperierenden Underground jener fruchtbaren Ära um eine bizarre Nuance bereicherte. Die jüngst entdeckten Masterbänder, gründlich restauriert und auf der Anthologie *Hit And Run* (Saint Cecilia Knows) nun komplett versammelt, offenbaren in der Tat lohnende Erkenntniswerte, weil die Tracks ein Bindeglied herstellen zwischen der *Raw-Power*-Attitüde der Stooges, kombiniert mit einer Prise Velvet-Underground-Glamour und den radikalen Experimenten, die später als No Wave in die musikalischen Geschichtsbücher Eingang finden sollten. Aufbereitet als schmuckes CD-Doppelpack mit umfangreichen Informationen zur Bandhistorie, zeigt *Hit And Run* sozusagen janusköpfig die vielen Facetten von Jack Ruby: Auf Teil eins, *Hit*, donnert einem unaufhörlich kraftvoller, energiegeladener Art-Punk entgegen, während *Run* typische Avantgarde-Elektronik jener Jahre enthält, die neben radikal entfremdeten Viola- und Gitarrenklängen von einem urtümlichen Serge-Synthesizer dominiert wird.

Art-Punk. Artrock. Classic Rock. Oder gleich Klassik. Es ist schon beeindruckend, wie der Kreis all derjenigen anwächst, die ihr angestammtes Metier dann und wann verlassen, um sich in »seriöse« Gefilde zu begeben, obgleich sie oft keine »klassische« Ausbildung vorweisen können. RICHARD REED PARRY[2], seines Zeichens Mitglied der gefeierten Arcade Fire, mischt da munter mit. Seine Soloplatte *Music For Heart And Breath* erscheint auf einem renommierten Klassik-Label (Deutsche Grammophon), und doch ist sie nicht Klassik im traditionellen Sinn. *Music For Heart And Breath* beschreitet vielmehr einen eigenartigen Weg, indem versucht wird, die Rhythmen des menschlichen Körpers in Musik umzusetzen. Aber keine Bange: Es gibt keinen verquasten New-Age-Edelkitsch zu hören, sondern, entfernt an entsprechende Arbeiten von Matmos angelehnt, ein »operatives« Element. Die Platte ist Teil einer Reihe von Kompositionen, in denen die Impulse von Organen zum Klingen gebracht werden. Mit der strikten Vermeidung geläufiger Parameter leiten sich das Tempo und die Dynamik von Herzfrequenzen und Atemgeräuschen ab, die bei den Musikern jeweils durch Abhören mittels Stethoskopen oder durch die Geräusche beim Ein- und Ausatmen bestimmt werden. Mit Instrumenten umgesetzt (Flöten, Klavier, Streicher), wirkt das zwar anfangs etwas zaghaft und unentschlossen, entfaltet aber im weiteren Verlauf dank einprägsamer Melodien und wechselnder Harmonien eine betörende Wirkung. Musikalische Vignetten – leise, behutsam und sehr subtil.

Mit *Until Silence* von ROLL THE DICE[3] (Leaf) geht es zurück ins skulpturale Nirwana der bereits erwähnten *Raw Power* – mit einem Brückenschlag zur Klassik. Martialische Clubelektronik wird hier mit Streicherarrangements verziert, die von einem 26-köpfigen Orchester eingespielt wurden. Zusammen mit den zum Teil heftigen synthetischen Parts und Klavierakkorden, die in tiefen Regionen wühlen und bisweilen perkussiv traktiert werden, durchlebt *Until Silence* höchst effektvoll extrem spannungsreiche Höhen und Tiefen. Wie soll man diesen Druck nun definieren, diesen Moloch, von dem Herz und Lunge ohne Umschweife angegriffen werden und wuchtige Bassschläge direkt in die Magengrube zielen? Als Neo-Progressive-Ambient? Wie auch immer: Er ist faszinierend!

darüber, loopt die Elemente, die ihm dazu geeignet scheinen, und lässt HipHop- neben Jungle-artigen Breakbeats pochen. Der Song hat sich bei ihm nicht erledigt, wird aber als etablierte Warenform gehörig auf den Prüfstand gestellt: Mitten im Stück setzt er unvermittelt neu an, so als wäre die Plattennadel an den Beginn zurückgesprungen, und wenn er findet, dass er weder ein Fadeout noch einen als erkennbares Finale konstruierten Schluss benötigt, dann bricht eine Nummer schon mal ohne weitere Ansage ab.

Den inneren Zusammenhalt stiftet der Bass, der in Brainfeeder-üblicher Manier leicht ausgefranst für Kontinuität in der Tiefe sorgt, mal mit nervösem Pumpen, mal versöhnlich-gelassen schiebend. Schrille Klänge hingegen vermeidet Matthewdavid zugunsten von Sixties-Pop, Funk-Gitarren und einem insgesamt psychedelischen Erscheinungsbild einschließlich stark verhallten Gesangs, der mitunter an Panda Bear erinnert, insgesamt aber weniger auf Beach-Boys-Nostalgie als auf so etwas wie CampHop hinausläuft. Das Festhalten an einigen wenigen Low-End-Theory-Prinzipien ist bei ihm eben wichtiger als die Atmosphäre der Sechziger, die allenfalls als Hintergrundstimmung dient.

Matthewdavid singt zu alledem über die eigene Familie – sein augenscheinlich noch sehr junges Kind darf gemeinsam mit dem Vater das Cover zieren – oder über das Universum im Ganzen. Der Verdacht einer esoterischen Neigung in weltanschaulichen Fragen wird durch Titel wie »House Of Horus« oder »Cosmic Caller« durchaus genährt. Da eindeutige Botschaften aus seinen Worten kaum herauszufiltern sind, braucht man sich daran jedoch nicht groß zu stören. Man kann die Stimme einfach als weitere Tonspur nehmen, die in erster Linie zur Verdichtung dieses Poprätsels beiträgt.

Eine gute halbe Stunde benötigt Matthewdavid, um uns in seine Welt zu führen. Das reicht völlig, um für anhaltende, höchst erfreuliche Verwirrung zu sorgen. Wenn die sich wieder gelegt hat, wird man beizeiten noch einmal über den Song und seine Bedeutung im Weltzusammenhang sprechen müssen.

Tim Caspar Boehme

BOK BOK

YOUR CHARIZMATIC SELF

NIGHT SLUGS / ROUGH TRADE

EP

Kelela Mizanekristos ist so etwas wie die kandierte Kirsche auf dem Sahnehäubchen des ohnehin Aufsehen erregenden Night-Slugs-Spielprogramms. Anfang 2010 von Alex Sushon alias Bok Bok und James Connelly a.k.a. L-Vis 1990 gegründet, sorgt das nachtschattige Londoner Label mit Dekonstruktionsanspruch für eine wahre Flut an verwegenen Genrehybriden, die in allen Nuancen des Grime schillern. Während sich Night Slugs dabei auf die Tanzflächen Europas konzentriert, mit London als Epizentrum, befeuert Fade To

Mind, das 2011 angeschlossene und von Ezra Rubin (Kingdom) betreute Schwesternlabel, die transatlantische Clubkultur.

Mit *Your Charizmatic Self* veröffentlicht Labelvater Sushon nach mehrjähriger Pause endlich wieder eine Solo-EP und macht deutlich, dass er auch weiterhin der Querulant des unbedingt tanzbaren Hardcore Continuums ist. Sein lebhaftes Experimentieren mit den Traditionen des R'n'G (Rhythm'n'Grime) steht, eigenen Angaben zufolge, immer noch im Fokus der Kompositionen, Bok Boks *signature sound* entsteht jedoch gerade dort, wo es weder Rhythm noch Grime hingeschafft haben. Sushons Vorliebe für die ausgedehnte Leerstelle – als Störfaktor, aber auch als Kickstarter – formt sich zu einer nahezu perfekten Stop-and-go-Ästhetik.

Das Eröffnungsstück, »Melba's Call«, führt nun auf direktem Wege zu besagter Kirsche auf dem Sahnehäubchen, denn die aus LA operierende Sängerin Kelela verleiht hier Sushons mit Stolperfallen bestückten Tonflächen einen samtigfruchtigen Anstrich. Die Zusammenarbeit macht vor allem in Hinblick auf die Zukunft von Night Slugs Sinn: Bereits letztes Jahr sorgte Kelela mit ihrem Debüt-Mixtape *Cut 4 Me* für eine Art Gemeinschaftsprojekt der erweiterten Night-Slugs-Familie. So stand die Patchwork-Produktion vor allem für eine intensivere Rückkopplung und Transportation des Projektes *Modern Grime* in den Vokalbereich des R'n'B.

»Melba's Call« dient hiermit auch als visuelle Projektionsfläche. Im Video zum Song konvergieren ganz sinnbildlich zwei Welten: Karge Betonwände, kühles Chrom und blinkende Maschinen dominieren die Szenerie eines High-Tech-Tonstudios. Im Zentrum aber steht, isoliert von gläsernen Wänden, ein organischer Mikrokosmos, ein sattgrünes Stückchen Dschungel. Das lebende Biotop wirkt als kreativer Katalysator im verchromten Tonstudio, die Parallele – Kelelas soulige Stimme, die sich als Repräsentation des Emotionalen gegen die strenge Modalität der Maschine richtet – ist schnell bemüht. Einmal mehr lautet die Devise: Erst die Synergie macht's reizvoll.

Matea Prgomet

ELA STILES

ELA STILES

BEDROOM SUCK / FIRE

ALBUM

Das Cover macht Angst. Es sagt: »Schau her, eigentlich bin ich von Beruf Reh, bei aller Verletzlichkeit strahle ich aber auch eine bedrohliche Form von Weiblichkeit aus. Und fassen, tja, fassen kannst du mich mit deinem rationalen Zugriff ohnehin nicht. Schon gar nicht, wenn du zur unterkomplexen Lebensform *Mann* gehörst. Denn wisse: Mit mir ist es wie mit der Liebe – du musst dich in sie stürzen wie in einen Abgrund, ganz ohne Seil.« Die Coverikonografie des rahmenden Blattwerkgeranks unterstreicht zusätzlich, dass wir es hier mit einem Naturwesen zu tun haben, bei dem sich die Schere zwischen Körper und Denken noch nicht wirklich weit geöffnet hat.

Semiotisch wird man von *Ela Stiles* also in verklärte vorchristlich-pagane Zeiten versetzt, in denen die Natur noch nicht durch rigiden Monotheismus entgöttert und dämonisiert war, sondern einer vielköpfigen Hippiekommune glich. Hinter jedem Fels ein Genius Loci. Wie schön muss es gewesen sein, wenn du, bevor du einen Fluss queren konntest, erst mal den kleinen Nackedei von lokaler Nymphe um Erlaubnis fragen musstest! (»Ist schon okay«, sagt die, »aber könntest du mir mal den Rücken abrubbeln?« – »Och, na klar.«)

All diesen visuellen Zaunpfahlwinken zum Trotz ist die Australierin Ela Stiles keine öde Esosuse, die uns mit Klanghintergründen für Selbsterfahrungstöpferkurse langweilt. Die einstige Bassistin der minimalistischen Jangle-Pop-Band Songs und nachmalige Sängerin der dunklen psychedelischen Drone-Popper Bushwalking hat ein zwar unverschämt kurzes (knapp 17 Minuten!), aber sehr schönes Album aufgenommen, auf dem allein ihre Stimme zu hören ist. Das ist mehr als nur eine musikalische Entscheidung, gilt doch die menschliche Stimme in der abendländischen Metaphysik als unverfälschter Zugang zur Seele und Hort des Authentischen, als das andere der Entfremdung schlechthin – ein Phonozentrismus und ein auf den Gegensatz zur verdinglichenden Schrift abhebendes Feiern der *lebendigen Stimme*, die ihren prominentesten Kritiker in Jacques Derrida hatten. Doch übt sich Stiles nicht in Intimitätsterror, sondern schafft einen Klangraum, der zwischen zerbrechlichen Folkismen und qua Layering hymnisch flutenden Vokal-Drones changiert, ohne zum Gott des Innerlichkeitsexhibitionismus zu beten.

Anders als Björk stellenweise auf ihrem *Medúlla*-Album geht es Stiles nicht um den Nachweis, dass sich fast allein mit Hilfe der Stimme Musik erzeugen lässt, der man diesen Entstehungshintergrund so wenig anhört, dass ihre Beats auch aus den Lautsprechern von Modekettenfilialen zu hören sein könnten. Man denkt an: den schwarz schillernden A-cappella-Folk einer Anne Briggs, den zugleich filigranen und kraftvollen ostkirchlichen Sakralgesang der Serbin Divna Ljubojević und die ätherisch-angelischen Seufzer einer Julianna Barwick. Man denkt nicht an: wildromantisch-pittoreske Steilküsten oder kitschige Fjordeinsamkeiten aus der Autowerbung oder einem späten Terrence-Malick-Film. Die Angst, sie war so was von unbegründet.

Thomas Hübener

DENOVALI RECORDS LABEL & MAILORDER

ENSEMBLE ECONOMIQUE
MELT INTO NOTHING
[CD|LP|DIGITAL]

denovali.com/ensembleeconomique

THE EYE OF TIME
ACOUSTIC
[CD|LP|DIGITAL]

denovali.com/theeyeoftime

DENOVALI.COM/MAILORDER · Mailorder mit +5000 Titeln

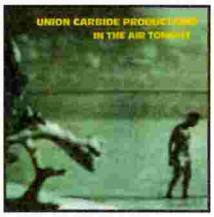
DENOVALI SWINGFEST
EXPERIMENTAL MUSIC FESTIVAL
2014 ESSEN

2 - 5 OCTOBER · WESTSTADTHALLE ESSEN (GER)

THEE SILVER MT. ZION MEMORIAL ORCHESTRA (CAN)
THE HAXAN CLOAK (UK) · RAFAEL ANTON IRISARRI (US)
HAUSCHKA (GER) · BOHREN & DER CLUB OF GORE (GER)
DEMDIKE STARE (UK) · GREG HAINES (UK)
NEVER SOL (CZ) · PIANO INTERRUPTED (UK)
SEBASTIAN PLANO (ARG) · FEDERICO ALBANESE (IT)
PETRELS (UK) · ENSEMBLE ECONOMIQUE (US)
INCONSOLABLE GHOST (NL|UK|JP) · MOON ZERO (UK)
THE SAMUEL JACKSON FIVE (NO) · JOHN LEMKE (GER)
THE EYE OF TIME (FRA) · ORIGAMIBIRO (UK) + 4 TBA

DETAILS & TICKETS: DENOVALI.COM/SWINGFEST

UNION CARBIDE PRODUCTIONS
IN THE AIR TONIGHT



FINANCIALLY DISSATISFIED PHILOSOPHICALLY TRYING

FROM INFLUENCE TO IGNORANCE

SWING
HALDERN POP / ROUGH TRADE
ALBEN

Angeblich kann Ebbot Lundberg sich nicht daran erinnern, im Jahr 1992 eine Postkarte von Kurt Cobain erhalten zu haben, mit der Cobain Lundberg viel Glück für dessen Band wünschte. Ob die Geschichte stimmt oder zur Anti-Establishment-Attitude gehört, mit der sich der Sänger von Union Carbide Productions gern schmückt, lässt sich nicht restlos aufklären, unterstreicht aber, dass die Band kein Interesse daran hatte, zur Grunge-Welle gezählt zu werden. Obwohl Steve Albini zeitgleich Nirvanas *In Utero* und UCPs letztes Album *Swing* produzierte.

1986 gründete Lundberg mit Patrik Caganis, Björn Olsson, Per Helm und Henrik Rylander in Göteborg eine Band, nachdem Lundberg und Caganis ihr von den UK Subs inspiriertes Sure Tråkings Trio aufgelöst hatten. Den Namen für das neue Projekt fanden sie auf einer Batterie: Union Carbide Productions stand darauf, das amerikanische Unternehmen, das auf ewig mit der Chemiekatastrophe im indischen Bhopal in Verbindung gebracht werden wird. Auf Skate-Punk-Festivals erspielten sich UCP ihren Ruf als die schwedischen Stooges, die sie ebenso verehrten wie Black Flag, Hüsker Dü, Einstürzende Neubauten und Captain Beefheart. Vor allem aber wollten UCP ein klares Fuck you! in Richtung verhasster Yuppie-Bands wie Johnny Hates Jazz und Spandau Ballet abschicken. Eine Definition ex negativo sozusagen. In ihren sieben aktiven Jahren nahmen UCP vier erschütternd großartige Platten auf: *In The Air Tonight*, *Financially Dissatisfied Philosophically Trying*, *From Influence To Ignorance* und eben *Swing* – ein muskulöses, schweres Punk-Rock-Gemisch ohne Metal-mäßiges Mackergehabe, dafür mit klugen, antikorporalistischen Texten.

Songs wie »Ring My Bell« vom Debüt – offensichtlich hatte Lundberg große Freude daran, populäre Titel mit völlig anderen Inhalten zu füllen – klangen düster und wütend und kamen mit einem so skeptischen wie aggressiven Unterton daher, der sich ein paar Jahre später bei amerikanischen Bands wie Nirvana, Melvins und Mudhoney wiederfinden sollte. JG Thirlwell, Lydia Lunch, Henry Rollins, Jello Biafra und R.E.M. bekannten sich als Carbide-Fans, Kurt Cobain schickte sogar Kärtchen.

UCP hätten *big* werden müssen – einmal standen sie ganz knapp vor der (mutmaßlich) großen Karriere, als Sub Pop bei ihnen anklopfte. Doch die Band lehnte ab, einziges Zugeständnis an die USA-Connection waren Aufnahmen in Chicago mit Steve Albini. Lundberg sah UCP nicht als Stars, empfand sich und seine häufig wechselnden Bandkollegen als zu selbstzerstörerisch für das Geschäft, was angesichts des Schicksals anderer bereits genannter Personen recht merkwürdig klingt. Zwei Jahre nach dem Ende von UCP hatten zumindest Lundberg und Olsson ihre destruktive Phase überwunden und gründeten The Soundtrack Of Our Lives, jene supererfolgreiche Sixties-Psychedelic-Revival-Rockband, die den eigenen Größenwahn schon im Namen trug und damit offensichtlich einen Nerv traf. The Soundtrack Of Our Lives sind mittlerweile auch Geschichte, deren Retrospektive *Rest In Piece 1994–2012* erschien Anfang dieses Jahres. Wesentlich interessanter ist die Wiederveröffentlichung der vier Platten von Union Carbide Productions, erhältlich ausschließlich auf Vinyl und mit ausführlichen Linernotes von Ebbot Lundberg *himself*. Es könnte passieren, dass man nach dem Hören von *Financially Dissatisfied Philosophically Trying* sämtliche Soundtrack-Of-Our-Lives-Alben loswerden möchte.

Christina Mohr

LOWER
SEEK WARMER CLIMES
MATADOR / BEGGARS / INDIGO
ALBUM

Nach acht Minuten waren Lower fertig mit Hardcore. Im Sommer 2012 veröffentlichte die Band aus Kopenhagen ihre Debüt-EP *Walk On Heads*, vier Songs in den besagten acht Minuten, wüst, wütend und depressiv. Dann spielten sie ein paar Shows in Kellern ohne Bühnen, gingen zurück in ihren Proberaum in einer stillgelegten Autowerkstatt, unterschrieben bei Matador und legten Hardcore zu den Akten. *Seek Warmer Climes* ist Debütalbum und Neuerfindung zugleich. Verändert hat sich alles bis auf die Gesinnung von Lower, eine Mischung aus Arroganz und Ambitionen, die sich vor allem daraus ergibt, dass der Band so scheiße langweilig ist in Kopenhagen.

Man könnte also auch sagen: Gar nichts hat sich verändert. Es gibt gerade viele Bands mit spitzen Knochen in Dänemark, und Lower sind diejenige, bei der das wenigste Fleisch an den Knochen dran ist. Schon *Walk On Heads* kommunizierte Härte und Gnadenlosigkeit nicht allein über verzerrte Gitarren und Schlagzeuggekessel. Das gab es zwar auch auf der Platte, aber eigentlich nur, damit Frontmann Adrian Toubro noch lauter brüllen musste. *Seek Warmer Climes* vertraut nun ganz auf seine Drinnenstimme. Statt ihre musikalischen Flussbegradigungen fortzuführen, betreibt die Band dazu Präzisionsarbeit: Plötzlich kann man Reverb auf den Vocals, Chrom auf den Gitarren und humorlose No-Wave-Bassläufe hören, einen Hang zur größtmöglichen Geste erkennen. Ich habe natürlich noch nie ein ganzes Album von U2 gehört, würde mir aber einreden lassen, dass die am Anfang ihrer Karriere ähnlich drauf waren.

In erster Linie hat das mit Toubro zu tun. Der Sänger und Texter mag es von Haus aus hochgestochen, wirkt mit seinem eckigen Musterschüler-Englisch aber auch extraprätentiös, ohne dass es für die Band zum Nachteil würde. »Expanding Horizons (Dar Es Salaam)« ist sein Bericht über ein *gap year* in Tansania, das als Mission im Namen des Herrn beginnt und beinahe mit einem Entführungsthriller in der Millionenstadt aus dem Songtitel endet. Toubro macht daraus ein Lehrstück zur Vergeblichkeit seiner jugendlichen Weltverbesserungsabsichten, die Band brennt sehr, sehr langsam ein paar Post-Punk-Kerzen runter. Das klingt bei Lower dann wie ein normaler Arbeitstag.

Seek Warmer Climes verlässt trotzdem nie den Handlungsrahmen seines selbst auferlegten Grau-in-Grau. Das ist Rockmusik von jungen, verbissenen Männern, so wie *Silence Yourself* von Savages Rockmusik von jungen, verbissenen Frauen war. Man erkennt das an und bestaunt es bisweilen für seinen feierlichen Ernst. Man kann es aber nur lieben, wenn man auch das schärfste Messer zu Hause im Messerblock liebt.

Daniel Gerhardt

GENTLE FRIENDLY
KAUA'I O'O A'A
FAT CAT / ALIVE
ALBUM

Eine Eisenkugel wird an einem Faden zwischen drei gleich starken Magneten aufgehängt. Stößt man die Kugel stark genug an, so pendelt sie in einer chaotischen Kurvenbewegung zwischen den Magneten hin und her, bis die anfängliche Energie nicht mehr ausreicht, um sie von den Magnetfeldern zu lösen. Wo sie stehen bleibt, entscheidet nicht der Zufall, sondern das ist empfindlich von den Ausgangsbedingungen abhängig, sprich: der Richtung, in die man die Kugel am Anfang bewegt – ein deterministisches Chaos. Das sogenannte magnetische Pendel ist das Paradebeispiel der mathematischen Physik, wenn es darum geht, die Chaostheorie anschaulich zu machen.

Was das mit Gentle Friendly zu tun hat? Nun, auch die Musik der beiden Londoner ist so ein deterministisches Chaos. Ersetzt man die drei Magneten durch die frühen Animal Collective, die Flaming Lips und eine Auswahl experimentierfreudiger Krautrocker, bewegt sich der Sound der Briten so chaotisch wie besagte Kugel zwischen den Polen, inklusive allem, was an Referenzen dazwischen liegt. Seefeel, Kate Bush, Black Dice, Wire, R'n'B; *Pitchfork* meinte gar, Lil Wayne auszumachen – es wird einem ganz schwindelig ob der Masse an bekanntem Klang. Und dann dieser Albumtitel. *Kaua'i* ... bitte was? Wie eine kurze Recherche ergibt, handelt es sich um eine ausgestorbene hawaiianische Vogelart, die nach ihrem gespenstischen Gesang benannt ist. Mit der Kolonisierung der Inseln durch die Europäer ging ihr Bestand drastisch zurück, bis 1981 nur noch ein einziges Paar übrig blieb. Das Weibchen fiel ein Jahr später Hurrikan Iwa zum Opfer, die letzten schauerlich-flötenden Rufe des Männchens waren 1987 zu hören – nun erklingen sie wieder im Song »18 Wave Crash«.

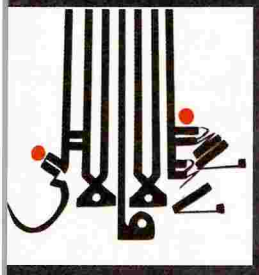
Gentle Friendly machen es einem nicht leicht, Zugang zu ihrer Musik zu finden. David Maurice und Richard Manber haben mit *Kaua'i O'o A'a* ein Album aufgenommen, das von unzähligen Drums, manisch um sich selbst kreisenden Melodien und an- und abschwellendem weißen Rauschen angetrieben wird. Doch der anfängliche Aufwand lohnt sich. Wie das magnetische Pendel verliert sich die Band nie im komplett Richtungslosen, sondern hält an den entscheidenden Stellen inne. Dann durchbricht wie zur Belohnung für die Mühen eine Klarheit in David Maurices Stimme den Fuzz, schafft Raum für Harmonien, die auch den späten Cocteau Twins gut zu Gesicht gestanden hätten, um danach wieder im Sound-Smog zu verschwinden. Es ist dieses Bekenntnis zur Melodie im kontrollierten Chaos, das dem eklektischen Future-Pop einen eigenen Stempel aufdrückt und *Kaua'i O'o A'a* zum bisher spannendsten Werk dieser Soundtüftler macht. Zu einem geradezu magnetischen.

Dennis Pohl

TO ROCOCO ROT
INSTRUMENT
CITY SLANG / UNIVERSAL
ALBUM

Ein Lied kann eine Revolution sein. Bei To Rococo Rot naturgemäß eine stille und friedliche, so wie der Großteil des epochalen Katalogs von Stefan Schneider, Robert und Ronald Lippok still und friedlich wirkt. Aber wenn nach fast 20 Jahren und acht Alben bei der wichtigsten deutschen Schnittstelle zwischen Postrock und Electronica zum ersten Mal gesungen wird, dann ist das doch ein bemerkenswerter Bruch. Kein Geringerer als No-Wave-

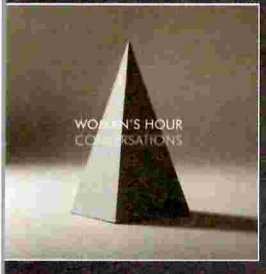
WE DELIVER THE GOODS.



SHABAZZ PALACES
Lese Majesty
CD/LP (Sub Pop)

SLEAFORD MODS
Divide And Exit
CD/LP (Harbinger Sound)

LUST FOR YOUTH
International
CD/LP (Sacred Bones)



WOMAN'S HOUR
Conversations
CD/LP (Secretly Canadian)

Human Abfall
Tanztee Von Unten
CD/LP (Sounds Of Subterrania)

CARGO RECORDS
www.cargo-records.de

Gitarrero und Universalkünstler Arto Lindsay eröffnet *Instrument*, die erste Platte von To Rococo Rot seit fünf Jahren, mit seiner freundlich naseweisen Stimme, und schon ist das Comeback, falls man es so nennen will, perfekt: Synthetische Bass-Grooves zwirbeln sich auf »Many Descriptions« um die Stimme des Gastsängers, zuckende Hi-Hats schieben sie durch die Strophen, und dann ist dieser samtene Hit schon viel zu schnell vorbei. *Repeat*, den ganzen Tag. »Telema« und andere alte Meisterwerke in allen Ehren, doch hier herrscht die grandiose Macht des Popsongs. Die Entscheidung für Vocals ist der offensichtliche Knackpunkt des Albums, selbst wenn sie sonst nur noch im wundervollen Wiegenlied »Classify« sowie im letzten Stück auftauchen. Lindsays Engelszunge stellt den Kontrast zwischen den Tracks viel höher ein, als es je zuvor auf einer TRR-Platte möglich war, und lässt das instrumentale Gros allein durch diese wenigen Akzente viel abwechslungsreicher klingen. Ein klarer Fall von gelungener Dramaturgie. Der Flow der Gegensätze funktioniert: Auf »Many Descriptions« folgt »Besides« und könnte als dessen uneigentliche Dub-Version durchgehen, »Down In The Traffic« kommt krautig daher, und wenn Lindsay auf »Sunrise« mit klassischem No-Wave-Gestus seine Saiten wetzt und die Geräte fiepen, ist das schon der widerspenstigste Moment der Platte. Würde er auch auf »Baritone« singen, wäre sogar ein Pavement-Vergleich fällig. Schade drum eigentlich.

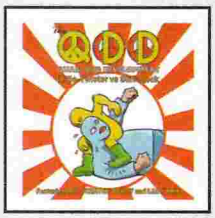
Die Krux der Gesangsrevolution ist, dass sich die einen womöglich fragen, warum dieser Schmusefaktor überhaupt notwendig ist, während die anderen nach Nachschlag gieren. Schade finden könnte man auch, dass To Rococo Rot insgesamt eher unter ihrem Komplexitätsniveau bleiben, zwar verspielt und mit Sicherheit minutiös arrangiert und produziert, aber nicht verfrickelt, wenig Jazz, wenig digitale Kanten. Mehr sogenannten

Gegenwartskunde

Popwelt mit Klaus Walter

1

2


3

Wenn man die Musik Jamaikas durch das britische Ska-Revival um 1980 und die Hochzeit des Ragga der späten Achtziger zu lieben gelernt hat, kommt man heute leicht ins Lamentieren. Und muss der Versuchung widerstehen, als weißer Mitteleuropäer den Jamaikanern zu empfehlen, sie mögen sich auf ihr reiches musikalisches Erbe besinnen und sich gefälligst abkoppeln von den globalen Sound- und Geldströmen, die dazu geführt haben, dass Jamaika *just another* Standort im weltweiten EDM-Zirkus ist. Ein Standort, an dem mit der gleichen Software die gleiche Musikware entsteht wie in Ibiza, Island oder Ingolstadt, lediglich ein paar eingeborene Vokalistinnen und Vokalisten sorgen für karibischen Flavour. Die jamaikanische Musik, zumindest diejenige, die es nach Europa schafft, befindet sich seit geraumer Zeit in einem erbärmlichen Zustand, rein sonisch, gar nicht zu reden von den *sexual politics*.

Kulturpessimistisch kommt die Diagnose daher: Der Siegeszug der deterritorialisierten und deterritorialisierenden EDM bringt den Reggae zum Verschwinden und – postpostkoloniale Dialektik – löst seltsame Gegenbewegungen aus, etwa traditionspflegerische Initiativen zur Rettung der *Original Jamaican Music* an mehr (England) oder weniger (Deutschland, Italien, Russland) wahrscheinlichen Orten. In London kehrt Jah Wobble, so will es der Beipackzettel der Platte, »zu seinen Roots zurück, zu seiner großen Jugendliebe, dem Reggae«, und man möchte reflexhaft sämtliche Wurzeln rausreißen, um den Roots-Kitsch ein für alle Mal … Okay, Jah Wobble, der weiße Hüne, der Public Image Ltd. das Bassfundament gab und seinen Geburtsnamen John Wardle in trunkenem Zustand derart zu nuscheln pflegte, dass Sid Vicious ihn Jah Wobble taufte. Sein Bass war wob-wob-wobbling und Jah der Gott der Bassmusik. JAH WOBBLE PRESENTS PJ HIGGINS[1] *Inspiration* (Sonar Kollektiv) – der Albumtitel verweist auf die einst gängige Praxis, dass eingeführte Player wenig bekannten Namen Aufmerksamkeit verschaffen. So leistet Jah Wobble für die britische Sängerin PJ Higgins, was Massive Attack für Shara Nelson oder Tricky für Martina Topley-Bird getan haben: Er gibt ihrer Reggae-geschulten Stimme ein Klangumfeld und holt sie im Mix weit nach vorne. Sie singt von »Inspiration« und dem »King Of Illusion« und davon, dass ihr Herz brennt. Motive, die gern genommen werden, wenn dem Brit-Reggae der Spirit auszugehen droht. Wobbles Bass wobbelt, auch seine Schwäche für orientalisierende Ornamentik ist geblieben.

Das ist eine Wohltat für alle, die ihren Reggae naturbelassen lieben, eine Musik, der man nicht anhört, was Burial oder Kevin Martin mit Dub veranstaltet haben, geschweige denn Sound-Autorinnen wie Inga Copeland oder Fatima Al Qadiri. Was schade ist, könnte man doch auch argumentieren, dass es Dubstep so nicht gegeben hätte ohne PiL, ohne Wobbles Arbeit mit Holger Czukay und Jaki Liebezeit Anfang der Achtziger.

Wie die aus Russland beziehungsweise Estland nach Großbritannien eingewanderte Copeland und die kuwaitisch-senegalesische New Yorkerin Al Qadiri gehört auch DJ VADIM[2] zur wachsenden Gruppe der atemporal und postlinear geprägten Nomaden. Mit *Dubcatcher* (BBE) ist dem gebürtigen Russen die beste Dancehall-Reggae-Compilation gelungen, die zwischen 1986 und 1994 nicht erschienen ist. Die Compilation-Anmutung verdankt sich den zahlreichen Gaststimmen, die Vadim mit großer Liebe zum historischen Detail inszeniert – man könnte allerdings auch von *cultural aping* sprechen, von Nachäffen. *Dubcatcher* rekonstruiert die Blüte des Ragga, als sich zwei Strömungen der jamaikanischen Musik aufs Zauberhafteste begegneten: die zitatpopmäßige Schule, die Studio-One-Riddims sampelte, und die primitivfuturistische Schule, die mit Casio-Riddims den Siegeszug des Digi-Reggae anstieß. Dass beide Schulen häufig von ein und demselben Producer geleitet wurden, gehört zu den Wundern der Ungleichzeitigkeit.

Auf die im Begriff der Atemporalität enthaltenen Aporien, Chancen und Tücken von globalisierten, also zugänglichen Archiven weist – so habe ich zumindest den Namen immer verstanden – das »Quasi« in QUASI DUB DEVELOPMENT[3] hin: auf den Umstand, dass man als weißer Europäer seiner Liebe zu jamaikanischer Musik der Vergangenheit nicht im naiven Eins-zu-Eins-Modus Ausdruck verleihen kann, sondern immer einen Quasi-Transformer zwischenschalten sollte. Einen Transformer, der Zeitzonen synchronisieren kann und die im *cultural aping* lauernde, notorisch verklärende und exotisierende Affenliebe zu sublimieren versteht. Quasi Dub Development ist ein Kollektiv, gegründet von F.S. Blumm und Luca Fadda, so steht es auf dem Cover von *Little-Twister Vs Stiff-Neck* (Pingipung).

Dass F(rank) S(chültge) Blumm in den letzten 20 Jahren mit Leuten wie Anne Laplantine und David Grubbs und mit Labels wie Klangkrieg und Staubgold gearbeitet hat, legt die Vermutung nah, dass das Quasi für eine reflektierte Sprechposition steht, die Anverwandlung nicht ohne Verfremdung denkt – ein anderer als der von Ehrfurcht und *good will* getriebene Ansatz von Wobble & Higgins und DJ Vadim. Dass das Quasi diesmal weniger Definitionsmacht hat als beim ersten QDD-Album liegt an den Gast-Vocals. Lady Ann toastet traditionsbewusst auf den Spuren einer Lady Saw. Und dann kommt dieser Exilschweizer vorbei, das Produzentengenie, das nicht als Vokalist berühmt wurde und sich auf seine alten Tage wahlweise als wandelndes Echtheitszertifikat oder als Maskottchen verdingt, als Lieferant von *Jamaican flavour*. Lee »Scratch« Perry trademarkt auf einem Track, sein Name steht auf dem Cover, tolle Platte trotzdem.

»experimentellen« Charakter hätte man erwartet, Adel verpflichtet ja. Aber wozu? Und welche Art von Experiment ist eigentlich anspruchsvoller? Dass *Instrument* keine Konfrontation sucht, nichts erzwingen will und so zurückgelehnt doch ein neues musikalisches Level erreicht, ist absolut fantastisch.

Michael Döringer

DAVE HARRINGTON
BEFORE THIS THERE WAS ONE HEART BUT A THOUSAND THOUGHTS [1]

ANCIENT ASTRONAUT
ANCIENT ASTRONAUT [2]

ASHLEE
ASHES 2 ASH [3]

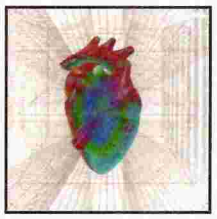
ALLE: OTHER PEOPLE / ROUGH TRADE
EPS

Dave Harrington kennt man als Nicolas Jaars Partner beim Electronica-Projekt Darkside – oder auch nicht. Harrington gilt gemeinhin als die unbekanntere, nicht ganz so produktive, bestimmt aber nicht weniger kreative Hälfte des Duos. Seine erste Solo-EP *Before This There Was One Heart But A Thousand Thoughts* schlängelt sich nun durch die Unterwelt der musikalischen Tiefenpsychologie. Mit diffusen Schichten aus blechernem Beat und Störgeräuschen erzeugt er einen zurückgenommenen, teils beklemmenden Sound, der wirkt, als sei er viel eher da, um bestimmte emotionale Prozesse zu triggern, als einfach nur gehört zu werden. Man könnte sagen: Harrington komponiert mehr Gefühl als Musik.

Mit diesem Gefühl im Ohr versteht man auch die Rollenverteilung des Duos besser, hören sich diese Stücke doch ein wenig so an, als hätte man Darkside den Pop ausgetrieben. Harrington ist also der Freak, Jaar umso mehr die Popdiva. Sein Solopfad führt Harrington von langsamen, anstrengenden Gitarrensounds zu abstrakten, düsteren Klangcollagen wie dem sphärischen »One-All«. Habe ich anstrengend geschrieben? Ja, das ist es. Aber eben mit all der Schönheit und Stille, die die verspulten Gedankengänge eines Instrumentalgenies hervorbringen können.

Trotz der Trademark-Zeitlupenrhythmen: Stillstand scheint es bei Other People, dem Label, das Nicolas Jaar mit seinem Freundeskreis betreibt, generell nicht zu geben. Für zehn Dollar im Monat finden Abonnenten allsonntäglich eine E-Mail mit der neuesten *#Issue* zum Herunterladen: regelmäßige aktuelle Veröffentlichungen, die man einem nicht registrierten Bekannten auch mal weiterschicken darf. Ein Label wie ein Wochenmagazin.

Auf diese Weise erscheint auch das unbetitelte Debüt von Ancient Astronaut. Es besticht mit tribalen Synthiesounds zu treibenden Beats und einer hinterhältigen Rhythmik, die repetitiv um das Gesamtkonzept schleicht, aber dennoch tanzbar bleibt. Der anfangs durch verstörende Geräusche geprägte Track »A1« etwa entwickelt sich gegen Ende zu einer homogenen Soundwand, die ein wenig an Emptyset erinnert und an die man sich doch noch getrost lehnen kann. Mit dem knapp zwölf Minuten langen »A2« schafft es Ancient Astronaut, dem wehmütigen Techno-Herz kleine, kitzelnde Stiche zu versetzen und die Balance zwischen intelligenter elektronischer Tanzmusik und After-Hour-Verpeiltheit zu halten. Wie ein dichtes Gemälde wirkt das, mit unheimlichen Schatten an den richtigen Stellen.



1

2

3

Auf der ebenfalls jüngst erschienenen EP von Ashlee ist Nächstenliebe, ob fehlend oder vorhanden, ein großes Thema. Mit erschreckend ehrlichen Lyrics, die sich um verzweifelte Mütter, Auseinandersetzungen mit Hunden und brüderliches Teilen drehen, etabliert Ashlee auf *Ashes 2 Ash* eine düstere, verschrobene Weltanschauung. Mit glasklarer, fast kindlicher Stimme erzählt sie von der Abgefucktheit der Welt, erklärt, stets ein bisschen vage und trivial, mit ein bisschen Autotune, aber immer verbindlich und direkt, dass man doch lieber nüchtern bleiben sollte. Ashlee ist unvermittelt, wie ein Alter Ego ihrer Hörer, wie ihr Gewissen. Und sie meint es ernst. Verpackt in sehr reduzierte Beats, minimal gesetzte Synthieklänge und verspielte, aber präzise Glockenschläge, hätte sie ihrer Aussage nichts mehr hinzufügen können. Und ihr auch nichts nehmen können.

Lisa Cordes

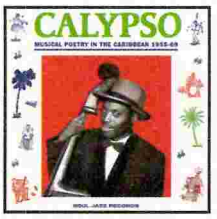
VARIOUS
CALYPSO – MUSICAL POETRY IN THE CARIBBEAN 1955–69

SOUL JAZZ / INDIGO
COMPILATION

Es sind gute Zeiten für Calypso-Freunde. Das Label Honest Jon's präsentiert in seiner Reihe *London Is The Place For Me* immer wieder neue Fundstücke aus den Fünfzigern und Sechzigern, jetzt kommen sogar Calypsokünstler aus Costa Rica und Kolumbien nach Europa auf Tournee. Selbst Berlin verfügt mit Lord Mouse And The Kalypso Katz mittlerweile über ein vorzeigbares Ensemble. Soul Jazz hatte sich letztes Jahr eingemischt und mit *Mirror To The Soul – Music, Culture And Identity In The Caribbean 1920–72* ein ambitioniertes Produkt veröffentlicht, das eine DVD mit einem dokumentarischen Zusammenschnitt aus Nachrichtensendungen von British Pathé mit zwei Musik-CDs mit hohem Calypso-Anteil koppelte. Nun folgt eine reine Genre-Compilation.

Aber man sollte vielleicht nicht voraussetzen, dass jeder weiß, was Calypso ist. Entstanden auf Trinidad am südlichen Ende der karibischen Inselkette zu Beginn des 20. Jahrhunderts, vermischten sich hier diverse Stilistiken der karibischen Inselwelt wie des süd- und zentralamerikanischen Festlands mit Liedern der europäischen Kolonisatoren. Die Texte waren größtenteils Darstellungen, Kommentare und Ironisierungen des karibischen Alltags, wobei es auch immer darum ging, den Europäern und ihren eigentümlichen Bräuchen satirische Breitseiten zu verpassen – am besten so, dass diese im Zweifel nicht merkten, dass sie gemeint waren. Dabei entwickelte sich früh eine ausgesprochen hohe musikalische wie textliche Raffinesse.

Erstaunlicherweise schaffte es Calypso, in kurzer Zeit die Welt zu erobern. Schon in den Zwanzigerjahren begann Columbia, Calypso-Aufnahmen in den USA auf Schellackplatten zu veröffentlichen, andere Labels zogen nach. Diese internationale Popularität und musikwirtschaftliche Relevanz begründete das erste Goldene Zeitalter des Calypso in den Dreißigern, vorbildlich dokumentiert auf den Rounder-Compilations *Fall Of Man – Calypsos On The Human Condition 1935–41* und *Roosevelt In Trinidad – Calypsos Of Events, Places, And Personalities 1933–39*. Ein zweiter Boom folgte in den Fünfzigern, als Großbritannien zum Wiederaufbau Arbeitskräfte aus Commonwealth-Ländern wie Trinidad & Tobago und Jamaika ins Land holte. Die brachten nicht nur ihre musikalischen Vorlieben, auf den Auswandererschiffen reisten auch immer wieder Musiker mit, darunter Calypsonians wie Lord Kitchener und Lord Melody. Im UK fanden sie eine funktionierende musikindustrielle Infrastruktur vor, die sie nutzen konnten, während sie und ihre Kollegen maßgeblichen Einfluss auf die erblühende britische Popszene hatten (wovon *London Is The Place For Me* ausführlich Zeugnis ablegt).



Calypso – Musical Poetry In The Caribbean 1955–69 beleuchtet hingegen einen weiteren Teilaspekt der langen Genrehistorie: Hier wird die Internationalität thematisiert, der Austausch des Calypso mit lateinamerikanischen Stilistiken, die Verwandtschaft zum jamaikanischen Mento und zur Musik der Bahamas. Neben den handelsüblichen Trinidadians wie Kitchener und Mighty Dougla finden sich hier Jamaikaner wie der großartige Lord Flea oder der Jazzer Carlos Malcolm, aber auch Künstler aus Panama wie Lord Cobra und Lord Byron, von den Bahamas, aus Tobago und Guyana. Ein wichtiger Punkt, denn Harry Belafontes *Calypso*-Album, das 1956 das zweite Goldene Zeitalter einläutete, enthielt vorwiegend Mento-Songs aus seiner jamaikanischen Heimat, die aufgrund der Popularität des Genres seitens der Plattenfirma

zu Calypso umfirmiert wurden. So gelingt es Soul Jazz, der Calypsogeschichte ein schlüssig erzähltes, weiteres Kapitel hinzuzufügen beziehungsweise eine neue Perspektive, die neue Begehrlichkeiten weckt: Vor allem Calypso aus Panama sollte man genauer auschecken.

Detlef Diederichsen

CABARET VOLTAIRE
#7885 (ELECTROPUNK TO TECHNOPOP 1978–1985)
MUTE / ROUGH TRADE
COMPILATION

Pop wird älter, entwickelt ein Gedächtnis und bleibt – entgegen Simon Reynolds' Provokation – aufregend: Das Graben in der Popmusikgeschichte macht Spaß, wenn man bei jüngeren Bands oder älteren Freunden produktive Hinweise erhält, sich auf die Spur begibt und immer tiefer eintaucht, *lost* im nach vorne schauenden Retro-Space. Doppelte Freude verursacht allerdings das Wiederentdecken, zunehmend und immer umfassender aufgrund kultürlicher Logik als progressive Bewegung zu beobachten: Wie toll war *und ist* das denn? Demgegenüber steht freilich die RTL-Chartshow-Variante, hier eher als regressiv zu verstehen: Ich möchte noch einmal gestern sein. Gähn.

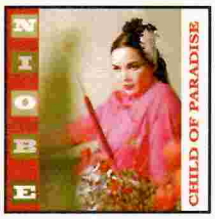
Richard H. Kirk, Stephen Mallinder und zu Beginn Chris Watson aus dem englischen Sheffield haben mit Cabaret Voltaire in 20 aktiven und dann 20 eher ruhenden Jahren (Kirk ist der einzige verbliebene Aktive) ein sehr ertragreiches, multimediales Projekt erschaffen und hatten niemals Angst vor Experimenten. Industrial trifft Noise trifft Post-Punk trifft Tanzboden trifft Synthiepop und so weiter. Cabaret Voltaire sind komplex, in der Hinsicht, dass es bisher nicht gelungen ist, sie ironisch zu brechen und (nicht mal) rückblickend in irgendeiner Hinsicht zu verlächerlichen. Im Gegenteil: Sowohl die aufwändige CD/Vinyl-Box *#8385 (Collected Works 1983–1985)* als auch insbesondere das nun veröffentlichte, im Zeitraum erweiterte Kondensat *#7885 (Electropunk To Technopop 1978–1985)* passen genau in eine Zeit, in der Kühle, Experiment und Utopiesuche bei gleichzeitiger Neigung zur Dystopie erneut relevant sind. Sei es nun Cabaret Voltaires frühe Phase um Industrial- und Geräuschmusik, sei es ihr Durchbruch auf den Tanzflächen des dunklen New Waves mit Hits wie »Nag Nag Nag«, »Do The Mussolini (Headkick)« oder »The Crackdown« oder – der letzte fantastische Song läutete sie ein – die durchaus spannende Hinwendung zu so etwas wie HipHop, Reggae, Dub (»Seconds Too Late«), Electro (die alte Version) und Funk.

Cabaret Voltaire wurden oft sehr unterschiedlich gelesen, sie sind im besten Sinne und bei aller vorübergehenden Sperrigkeit das, was der britische Kommunikationswissenschaftler John Fiske einen populären Text nennt: Sie sind polysem. Im Grunde, und hier ist der Zeitzeuge dann doch im Vorteil bei allem Neid auf die Naivität des Hinzugekommenen, sollte man sich einfach (wieder) dem normalen Œuvre widmen. Die eigentlichen Songs beziehungsweise hier fast schon Tracks sind stark und postmodern genug, um sie noch einmal oder gänzlich neu zu hören. Insbesondere bei wegweisenden Bands fällt es zunehmend schwer, sich durch den Dschungel an Re-Releases, Compilations, Versionen und Outtakes zu wühlen. Hier scheint Konzentration geboten ebenso wie Fallenlassen in die totale Funkiness von Stücken wie »Breathe Deep«, »Sensoria«, »Kino« oder »I Want You« – um dann doch die noch cooleren Maxi-Singles hervorzukramen. Die kalte Party kann (wieder) beginnen.

Christoph Jacke

NIOBE
CHILD OF PARADISE
ONGLAGOO / BROKEN SILENCE
ALBUM

Yvonne Cornelius ist zurück. Ehre, wem Ehre gebührt: Niobe ist fraglos ein Pionierprojekt. 2001 war hausgemachter eklekto-akustischer Pop, wie wir ihn heute als selbstverständlich nehmen, noch unbespieltes Terrain in einem System, das wesentlich von den Pet Shop Boys vorbereitet wurde. Sechs Niobe-Alben gab es seitdem, ein Drittel davon auf Mouse On Mars' hochverehrtem Sonig-Imprint, zwei Drittel auf dem etwas braveren Label Tomlab. *Child Of Paradise* erscheint nun bei einer neuen Kölner Plattform, die sich einzig und allein Cornelius' Werk verschrieben hat. Die Erzählungen der Vergangenheit, nach denen es sich bei der Künstlerin um eine divenhafte Persona handelt, *un peu du* Nina-Simone-Komplex, erscheinen ob mancher kleinen Indizien, dem Cover dieser Veröffentlichung zum Beispiel und ja, auch der Musik, sehr nachvollziehbar. Aber warum auch nicht? Müssen ja nicht alle immer voll demokratisch, bescheiden und *nett* rumschluffen.



Wer Stil hat, darf ihn gerne zeigen. Wobei ich bescheiden und schluffig gestehen muss, dass es kein Album der bisherigen Niobe-Diskografie auf meine Harddisk geschafft hat, das Gesamtwerk von Little Dragon und Beach House hingegen schon. Und, um die Pointe vorwegzunehmen, auch *Child Of Paradise* wird nach Abschluss dieser Rezension in den Mülleimer meiner Geschichte wandern – obwohl mir gerade jetzt, in der bislang wärmsten Nacht des Jahres, mit offener französischer Balkontür und einem Glas gut gekühlten Weißweins in der Hand, die Gebrauchsanweisungen für diese Musik nur so zufliegen und ich sogleich mit meinem Entsorgungsplan hadere … Was wäre, wenn ich in Bälde vor den offenen Türen des Ballsaals eines verlassenen französischen Badeortes allein mit meiner Liebsten in die Sterne gucke? Oder mit meinem schwulen Freund einen ausgedehnten Barfußspaziergang durch die tropischen Gartenanlagen im Süden Cornwalls mache? Würde diese Musik dabei nicht fehlen?

Das muss man dieser elegant um Vermeidung falscher Töne bemühten Kunst zugestehen: Sie beschwört sehr angenehme Atmosphären – komponiert und aufgenommen in Italien und Südafrika! –, die (ähnlich wie die andere in diesem Heft von mir besprochene Musik von Freddy The Dyke, *something completely different*) durchaus neutönerisch daherkommen und es damit schaffen, üblen Kastensystemen wie »chansonöser Jazz« oder, noch öder, weil leerer, »Elektropop« zugleich zuzugehören *und* zu entkommen. Es ist kein Problem, sich Yvonne Cornelius und ihre wohlfrisierten Mitstreiter live voll funktionabel vorzustellen: präzis-minimale Software-Steuerung beziehungsweise Plattentellerbedienung, emphatisches Georgel/Geklampfe/Geklöppel und geschmeidige Slo-Mo-Bewegungen einer oh là là gekleideten Chanteuse, die sich auch gerne mal eine Auszeit oder ein anderes Mikro gönnt. Gelacht und wirklich getanzt wird nicht, dafür ist der metaphysische Gevatter Soul hier und da persönlich anwesend. *For real!* Hab ich genug über die Musik gesagt? Welche Musik? Nein, pardon, Niobe, das hast du nicht verdient. Auch wenn alles recht bemüht und im Versuch, das Falsche zu vermeiden, kaum nachhaltig daherkommt: Die weiche, luftige Neo-Klangkunst ist schön anzuhören und nervt nicht. Und das, meine Damen und Herren, ist verdammt noch mal gar nicht so einfach.

Holger in't Veld

OOIOO
GAMEL
THRILL JOCKEY / ROUGH TRADE
ALBUM

Wie kann es eigentlich sein, dass eine Frau, die seit über 30 Jahren Noise-Rock unermüdlich in neue Richtungen stößt, die in entsprechenden Kreisen, vor allem in Japan, vergöttert wird, die einem Flaming-Lips-Album ihren Namen lieh (*Yoshimi Battles The Pink Robots*, 2002) und das Wort Pop wenn schon nicht revolutioniert, so zumindest re-definiert hat, vom Gros der Normalsterblichen derart sträflich übergangen wird? Die Rede ist von Yoshimi »P-We« Yokota, von Haus aus Trommlerin, die mit der Diskografie ihrer bisherigen Projekte ganze Reklametafeln vollschreiben könnte. Am bekanntesten sind wohl ihre Tätigkeiten in der bahnbrechenden, seit 1986 existierenden Avant-Noise-Pop-Band Boredoms, bei Free Kitten zusammen mit Kim Gordon sowie bei OOIOO. Ursprünglich als Fake-Band für ein Modemagazin gegründet, traten OOIOO Ende der Neunziger erstmals als »richtige« Band im Vorprogramm von Sonic Youth auf und veröffentlichen nun ihr siebtes Studioalbum *Gamel*.

Darauf wird man mit einem für westliche Ohren ungewohnten Klang konfrontiert, den P-We

Punchzeilen

Rap mit Marcus Staiger

1

2

3

Spätestens, wenn Rapper anfangen, über das Phänomen Zeit zu reimen, haben sie nichts mehr zu erzählen. Und so traurig es ist: Genau so ein Track findet sich auf dem neuen Album von CELO & ABDI[1], *Akupunktur* (Azzlackz). Man kann sich tatsächlich sehr gut vorstellen, wie die zwei Frankfurter zusammensaßen, um sich krampfhaft neue Themen aus den Fingern zu saugen. Irgendwie ist die Luft raus. Mit *Mietwagentape* hatte man einen veritablen Untergrundplatinerfolg, mit *Hinterhofjargon* kam das Top-Ten-Album, nun gilt es, das Erreichte zu verteidigen – aber wie? Celo & Abdi setzen dabei auf Qualität. Auf geschmackvolle Beats, coole Samples und ausgewogene Stimmung. Man wollte alles richtig machen, bemühte sich um eine thematische Bandbreite. Was fehlt, ist das Feuer, der zwingende Grund, sich Ausdruck zu verschaffen.

Da gibt es den Fifa-Song, der alle Fußball-Nerds dieser Welt begeistern wird, mich aber ein wenig kalt lässt, weil ich die Hälfte der versteckten Querverweise nicht verstehe. Da gibt es die sozialkritischen Dinger, in denen sich C&A mit der drogendealenden Kleinkriminellenwelt auseinandersetzen, aus der sie stammen. Noch immer schaffen sie es, mit ihrer bildhaften Sprache, den einen oder anderen Kurzfilm im Kopf zu kreieren, nur klingen diese Stücke diesmal so, als hätte man eine Pflichtübung absolviert. Dafür rappen sie mit viel Liebe zum Detail über eine Zeitreise in die Achtzigerjahre, mit Gabriela Sabatini, Skelettor, Amiga-Konsolen und *Ein Colt für alle Fälle*. Das ist Prinz-Pi-Style, der Anfang vom Ende. Bester Song des Albums ist »Siedlungspolitik« featuring B-Lash. Was auf den ersten Blick sinnloses Israel-Bashing vermuten lässt, entpuppt sich als Anti-Gentrifizierungssong. Das ist gut um die Ecke gedacht und so überraschend, wie Celo & Abdi früher waren. Am Ende wünscht man sich wirklich eine kleine Zeitreise.

Für Form dagegen braucht man guten Willen. Form muss man schon ein wenig gut finden *wollen*, wenn man seine Musik anhört. Sein Style ist sperrig, seine Beats abstrakt und sein schwäbischer Akzent sehr präsent. Würde man behaupten, er habe keinen Flow, wäre das gelogen. Würde man behaupten, er habe einen, allerdings auch. Irgendeine Art von Sprachfluss ist vorhanden, allerdings ist auch der eher speziell. Liebhabermusik könnte man das nennen, gehörte Form nicht der aufstrebenden und immer wichtiger werdenden Bewegung der Zeckenrapper an. Und so erschließt sich die Doppel-EP *Es gibt ein richtiges Leben im falschen: meins* (Springstoff) eher über den Inhalt. Aufgeteilt in die Persönlichkeiten FORM & PRIM[2] rappt er sich durch die Widersprüchlichkeiten der modernen Welt zwischen Work-Life-Balance, Praktika und praktiziertem guten Leben, Tebartz-van Elst, dem hässlichen Gollum und den Toten im Mittelmeer, die von der EU eine Seebestattung bekommen. Der Friedensnobelpreis hatte also auch hier seine Berechtigung. Form zeigt Kante und ist offensichtlich für jeden Streit zu haben. Das ist gut. Jetzt müsste er nur noch rappen lernen.

Streit gab es auch um das Album *Talion 2 – La Rabia* (Ruhrpott Elite) von FARD & SNAGA[3], namentlich mit meiner Person, da ich mich gegen die verkürzte Kapitalismuskritik im Song »Contraband« und die darin enthaltenen, sinnlosen Verschwörungstheorien ausgesprochen habe. Nun könnte man diese Kritik selbstverständlich auch auf das gesamte Album ausdehnen, was dem Werk aber wiederum in seiner Widersprüchlichkeit und künstlerischen Umsetzung nicht gerecht würde. Das tut mir ein bisschen leid. Zu gerne hätte ich es in der Luft zerrissen, dafür allerdings ist es definitiv zu schlau. Fard & Snaga bekommen es hin, ihre Weltsicht aus berechtigter Wut und vereinfachten Welterklärungsversuchen durch kunstvolles Rollenspiel gut zu verpacken.

Interessant sind dabei die Erzählpositionen, die sie in ihren Raps einnehmen, zum Beispiel, wenn Fard aus der Sicht eines inhaftierten Terroristen von Folter und Todesahnungen spricht, um dann in der zweiten Strophe Snaga in der Gestalt des von Islamisten entführten deutschen Ingenieurs zu Wort kommen zu lassen. Auf »Du hast Recht 2« drehen sie den Spieß gegen ihre Kritiker um und nehmen die Schuld für alles Schlechte in dieser Welt einfach auf sich, indem sie ihre Texte zur Ursache für Jugendarbeitslosigkeit und Kriminalität erklären. Das ist nicht neu, hat Sido auch schon gemacht, aber trotzdem effektiv. *La Rabia* erzählt von Frust und Enttäuschung. Vom Verrat der großen Politik an den normalen Menschen. Spricht sich konsequent für die kleinen Leute, die Proleten, das Gesocks und die Unterschicht aus. So viel Klassenbewusstsein war selten im deutschen Rap, so viel Kleinbürgerlichkeit auf der anderen Seite aber eben auch.

Wenn F&S aufzählen, was alles falsch läuft in dieser Welt, welche Lügen verbreitet wurden, dass trotz aller Multikultirhetorik ein NSU möglich war oder Oury Jalloh von Polizisten verbrannt werden konnte, dann haben sie schlicht und einfach Recht. Mit ihren Querfront-Volk-steh-auf-Verweisen nicht. Die Zeit, das auszudiskutieren, müsste man sich eigentlich nehmen, spricht daraus doch der Montagsdemo-Zeitgeist. Mit den Künstlern selbst dürfte das aber kaum möglich sein. Allzu groß scheint ihr Interesse an einer ernsthaften Debatte nicht zu sein. Nun gut, sie müssen Platten verkaufen, da kann man sich nicht auch noch mit den eigenen Inhalten auseinandersetzen.

ihrem neuesten Schlagspielzeug entlockt, dem Gamelan, von dem sich auch der Name des Albums ableitet. Das Gamelan ist ein aus der javanischen Kultur stammendes Metallophonensemble mit jahrhundertelanger Tradition – man stelle sich lauter Xylophone und Kochtopf-ähnliche Schlaginstrumente vor. Diesen Faden nehmen OOIOO für das Eröffnungsstück »Don Ah« auf, in dem sie dem tradierten Klang Respekt zollen, bevor sie sich kopfüber einen polyrhythmischen Wasserfall hinunterstürzen. Dabei sind OOIOO von Anfang bis Ende von unglaublicher Energie beflügelt. Ihre Stücke wirken im Vergleich zu den Vorgängern strukturierter und direkter, was daran liegen mag, dass sie ihre typische elektronische Verzerrung weitestgehend reduziert haben. Sie bestellen ein Feld, das sich irgendwo zwischen Steve Reich, den Slits, Amon Düül und präzivilisatorischen Stammesklängen ausbreitet, und singen sich dabei fieberhaft in Trance. Wobei »singen« übertrieben ist.

Die Stimme wird auf *Gamel* meist als chorale Decke, entrückter Sprechgesang oder gezielt als weiteres Rhythmusinstrument eingesetzt. Generell gilt: je lauter, desto schiefer. Trotzdem: zum Mitjaulen bestens geeignet!

Wer nun verkopften Krautrock befürchtet, sei beruhigt. Zwar droht *Gamel* an allen Enden auseinanderzufallen, OOIOOs Ausraster tragen ihre Improvisations-DNA auch mit Stolz, aber im Grunde tun sie es den Vögeln gleich, die immer wieder ihre Plattencover zieren. Sie sind bei allem befreiend unprätentiös, spielerisch, flatterhaft und sorglos.

Sonja Matuszczyk

THE SOFT PINK TRUTH
WHY DO THE HEATHEN RAGE?
THRILL JOCKEY
ALBUM

ANNA CALVI
BRUTAGE
DOMINO / ROUGH TRADE
EP

Im Kleiderschrank Drew Daniels findet sich ein Burzum-Shirt, das er ab und an herausholt. Zur Erinnerung: Drew Daniel macht, gemeinsam mit seinem Lebensgefährten Martin Schmidt, als Matmos experimentelle Clubmusik; und Burzum, das war und ist das Projekt des Mörders, Kirchenabfacklers und Antisemiten Varg Vikernes. Dass der Schwule den Fascho nicht nur finanziell, sondern auch als wandelnde Werbefläche unterstützt, wäre mehr als bizarr. Doch der Fall liegt etwas anders: Das Shirt, das Daniel als inoffizielles Bootleg gekauft hat, ist mit dem Schriftzug »Fuck Varg's politics« bestickt. In knalligem Pink natürlich.

Pink sind auch die vier Worte, die in kaum entzifferbarer Black-Metal-Typografie vom Cover von *Why Do The Heathen Rage?* zu triefen scheinen: The Soft Pink Truth. Ein Jahrzehnt lang hat Daniel sein abenteuerliches House-Projekt wegen Matmos und einer akademischen Karriere vernachlässigt, nun kehrt er mit einem krassen visuellen Statement zurück. Zu sehen ist ein gigantischer Cumshot, abgefeuert auf eine an Hieronymus Bosch erinnernde Gang-Bang-Szenerie: Mit *corpse paint* geschminkte, in Leder und Nieten gewandete, untenrum gut ausgestattete Black-Metal-Heads kopulieren zwischen Leichenteilen – eine schwarzschwule Messe, bei der mehr als nur menschenverachtende Ansichten gefickt werden.

Allein schon über die visuelle *queerification* ihrer Helden wird die humorresistente Black-Metal-Community alles andere als erfreut sein. Brenzliger noch dürfte die Musik wirken: Die Vorväter Venom, die legendären brasilianischen Underdogs Sarcófago, Darkthrone, Mayhem und andere Genregrößen werden mit Unterstützung von Antony Hegarty, Jenn Wasner von Wye Oak, Locrian-Mitglied Terence Hannum und Daniels Lebensgefährte Schmidt gecovert. Nicht puristisch, sondern parodistisch: als House-, Gabber-, Electro- oder Hip-Hop-Versionen, Snap!-Samples inklusive. So sakriköstlich das auch klingt, unter der Brachialsatire finden sich ebenfalls viel Hingabe und eine klare Message an ein Genre, in dem es mit Toleranz und (Selbst-)Reflexion nicht weit her ist. Esoterischer Anti-Klerikalismus, verquerer Nationalismus und Antisemitismus mögen es berühmt gemacht haben, Homophobie ist bei Aktiven und Anhängern jedoch nicht minder weit verbreitet.

Ganz anders geht Anna Calvi zu Werke, die mit ihrer EP *Strange Weather* ebenfalls Coverversionen präsentiert. Sie zwängt fünf Songs von Suicide und dem David Bowie der *Aladdin-Sane*-Ära ins bleiche Normcore-Kostüm, schafft es zumindest, Keren Anns titelgebendes Original (mit seinem faden Coldplay-Gedenk-Crescendo) dank David Byrne an den Vocals etwas aufzurauen und erlaubt sich immerhin eine gewitzte, *gender-flipped* Version von Connan Mockasins »I'm The Man That Will Find You«, auf der Byrne im Hintergrund croont.

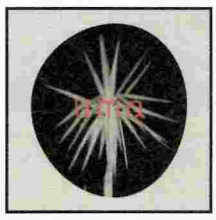
Wirklich gelingen wollen Calvis Covers nur, wenn die Widersprüche zwischen Original und Interpretation unerträglich werden. Wie zum Beispiel, wenn Gitarren, Streicher und ein abgehängtes Schlagzeug sich an einem Song versuchen, der den im letzten Jahr virulenten Future-R'n'B-Stempel aufgedrückt bekommen hat: »Papi Pacify«, von FKA Twigs, die sich im Video zum Song als devote Diva inszeniert, so hinreißend distanziert gesungen, bekommt ein Rock-Balladen-Treatment verpasst. Pomp, Pathos, Präsenz. Die totale Umkehrung, der absolute Wahnsinn.

Wo *Why Do The Heathen Rage?* sein Ausgangsmaterial durch Polarisierung problematisiert und politisiert, verdreht *Strange Weather* höchstens die Pole. Unterschiedlicher können Hommagen kaum ausfallen.

Kristoffer Cornils

UMA
UMA
SEAYOU / ROUGH TRADE
ALBUM

Es gibt berechtigte Gründe, weshalb man Firmenwerbeveranstaltungen wie die seit 15 Jahren stattfindende Red Bull Music Academy anzweifeln kann. Manchmal kommen im Zeichen der rot-blau-silbernen Dose aber durchaus interessante Kooperationen zustande, wie zum Beispiel 2011 in Madrid. Uma traten dort als Support des legendären New Yorker Space-Rock-Musikers Simeon Coxe alias Silver Apples auf, der sofort seine Beteiligung an Umas Debüt-EP *Drop Your Soul* zusagte.



Uma ist Ella Zwietnigs Band beziehungsweise Duo; ihr Partner ist Florian Zwietnig, ehemals Gitarrist der Mediengruppe Telekommander und außerdem ihr Ehemann. Vor Uma spielte Ella Xylophon und Flöte in der Band Go Die Big City! und trat solo als Jools Hunter auf. Sehr wahrscheinlich also wäre aus Uma auch ohne Simeon Coxes psychedelische Unterstützung etwas geworden, aber dank Silver Apples war der Aufmerksamkeitsradius von Anfang an ein wenig größer als bei anderen Newcomern. So guckte sich etwa Neneh Cherry Uma als Vorband aus, als sie im März ihr neues Album im Berliner Berghain vorstellte.

Umas Musik ist eine nahezu gespenstisch perfekte Symbiose aus Elektronik und melodischem Singer/Songwriter-Gestus. Alle, denen Lali Puna zu fragil und verfrickelt waren und Beach House doch zu verträumt und hippiesk sind, werden mit Uma aus Berlin sehr glücklich werden. Eine Eheschließung führt ja oftmals zu unglücklichen Kompromisslösungen, bei den Zwietnigs kommen die guten Seiten beider Beteiligten erst richtig zur Geltung. Tracks wie »B-1«, »Calm/Easy« oder »Ephemeral« schweben spielerisch dahin, Ella singt/haucht repetitiv Romantisches wie: »Then you tune into me and then I tune into you.«

Bevor man sich allzu behaglich einrichtet, streuen Uma Störgeräusche ins kuschelige Ambiente, switchen zu geloopten Beats oder TripHop-Atmosphäre. Auf Atmo allein verlassen sich Ella und Florian Zwietnig allerdings nicht: Die Aufbruchsstimmung des Openers »Depart«, die Traurigkeit von »Voices« und die sakrale Entrücktheit in »Beauty Contest« entstehen aus der Gesamtheit der Zutaten: suggestive Soundexperimente mit Spielzeug und Casio, der Einsatz von Ellas Stimme als zusätzliches Instrument und ungewöhnliche, dabei höchst eingängige Popmelodien, die nur ein ganz klein wenig Sixties-Verklärung betreiben, machen *Uma* zu einem leuchtenden Avantgarde-Mainstream-Hybrid.

Christina Mohr

LUST FOR YOUTH
INTERNATIONAL
SACRED BONES / CARGO
ALBUM

Beim uninformierten, quasi blinden Durchhören der zehn Stücke dieses Albums war meine erste Notiz: Lust For Youth klingen international! Dann erst fiel mir auf, dass die Platte auch so heißt. Scheint also zu passen: Musik für Erdenbürger, für Reisende, für Leute, die einen Planeten ihre Heimat nennen und nicht ein Land. *International* pendelt zwischen Flughäfen, sonnige Inseln spielen genauso eine Rolle wie einsame Hotelzimmer, orientierungslose Taxifahrten, verregnete, gottverlassene Großstädte. Überall hört man Stimmen in unterschiedlichen Sprachen, ziemlich verhallt, darüber ein am Poparchiv geschulter Sound, der in seiner Weite in etwa der Luftlinie von Kopenhagen bis zur Haçienda von New Order entspricht. Depeche Mode grüßen stilistisch (»Armida«) und werden mit einer weiblichen Stimme kombiniert, die den Wunsch aufkommen lässt, Dave Gahan hätte sein Mikrofon von Zeit zu Zeit an eine Sängerin abgegeben. Ein Puzzle der Referenzen.

Aus dem einstigen Soloprojekt Hannes Norrvides, das bisher eher düster war, ist Musik entstanden, die im klar zitierten Outfit der wavigen Achtzigerjahre wie der Soundtrack eines rastlosen,

CD 118

1. Sleaford Mods
»Under The Plastic And NCT«
2. Temples
»The Golden Throne«
3. Shabazz Palaces
»They Come In Gold«
4. Vow
»Cypress«
5. Lust For Youth
»Epoetin Alfa«
6. To Rococo Rot
»Classify« (feat. Arto Lindsay)
7. Miguel Fleta
»Himno De Riego«
8. Nick Grey & The Random Orchestra
»You're Mine Again«
9. Niobe
»La Toile«
10. Uma
»Calm/Easy«
11. Land Observations
»On Leaving The Kingdom
For The Well-Tempered Continent«
12. Human Abfall
»Schuldenschnitt 1997«

ZUSAMMENSTELLUNG: Daniel Gerhardt

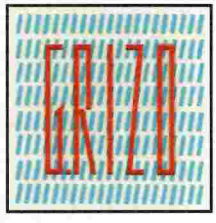
hedonistischen Lebens klingt, mit langen Nächten und kurzen Tagen. *International* klingt viel positiver, stellenweise fast wie ein Jetset-Score, dann aber wieder einsam und in sich gekehrt. Der höchst fotogene Norrvide, der musikalisch wie optisch der Sohn von Chris & Cosey sein könnte, hat sein Projekt dabei zur Band erweitert: Loke Rahbek, der in der Kopenhagener Szene mit seinem Label Posh Isolation, als Mitglied der mittlerweile aufgelösten Vår und unter dem Pseudonym Damien Dubrovnik mit Noise in Fetischgangart zu einem der produktivsten Protagonisten der Stadt geworden ist, sowie Malthe Fisher sorgen für einen breiteren, tieferen Sound. In dieser Konstellation entwachsen Lust For Youth ein Stück weit der Sphäre von Bands wie Cold Cave oder vergleichbaren elektronischen Ablegern der Achtziger und reihen sich, die Vielfalt des Stammlabels Sacred Bones erweiternd, stimmig in deren Katalog ein.

»Running«, das vorletzte Stück des Albums, erzeugt dabei das wohl repräsentativste Bild der Platte: Der Song erinnert an Underworld, Bilder aus *Trainspotting* kommen einem in den Sinn, im hinteren Teil des Films angesiedelt, als Mark Renton fassungslos, aber amüsiert und mit breitem Grinsen in einen Technoclub stolpert: Genau wie der Film erzählen Lust For Youth auf die wohl tanzbarste Art und Weise von den *ups and downs* des hippen Lebens.

Hendrik Otremba

G. RIZO
ACTIVE METHODS
HEZEKINA POLLUTINA / EPM
EP

Wofür gibt es eigentlich dieses Internet? Wenn eine über 40-jährige Künstlerin, die seit Jahren unter ihrem Namen Musik produziert und ihre Aktivitäten von Sound über Kunst bis hin zu Lehre digital perfekt dokumentiert, von ihrer Promoagentur als »Newcomer-Band G. Rizo« apostrophiert wird, könnte man sich diese Frage durchaus wieder mal stellen. Darum zur Abwechslung hier also die Fakten auf Papier: Ihu Anyanwu, 1973 in Columbia, Missouri als *Nigerian American* geboren und an den Prestigeinstitutionen Rutgers und Berklee College Of Music ausgebildet, hat nicht nur Style mit silbernen Löffeln gefressen, was ihr Vergleiche mit Grace Jones einbrachte, sondern trat bereits 2003 als G. Rizo mit einer dubbigen Electro-12-Inch auf dem Label Codek in Erscheinung, um in der Folge für Typen wie Patrick Pulsinger, Snax, Jimmy Edgar und I-Wolf zu singen und von ihrer Homebase in Wien aus rund um die Welt zu reisen und Musik aufzulegen.



Warum ist die glamouröse Chef-Charismatikerin – bitte ihre Outfits auf der Webseite auschecken! –, deren letzte Maxi »Boys« durch einen Remix von Mr. Egyptian Lover höchstselbst geadelt wurde, mit ihren catchy Electro-Disco-cum-Rap-Tunes also nicht bereits viel bekannter? Vermutlich ist sie einfach zu hartnäckig unabhängig. Die letzten Veröffentlichungen erschienen allesamt auf ihrem eigenen Label mit dem schönen Namen Hezekina Pollutina. Aber vielleicht ändert sich das jetzt mit ordentlicher PR im Rücken. Der Opener »It's Happening« mit gellend bouncenden Synthesizern von Jimmy Edgar und anheizendem Sprechgesang von Anyanwu sowie das unverschämt miauende und gerappte »Catnip« und das mythisch Achtzigerjahre-Futurismus abrufende, dark-soulige Stück »Hold On« als Ausklang hätten es, wie es sich so schön sagt, mehr als verdient.

Sonja Eismann

LONE
REALITY TESTING
R&S
ALBUM

Elektronische Musik existiert als Popmusik, als Tanzmusik und als Avantgarde, Experiment, Nerdism. In Großbritannien findet elektronische Musik aber auch jenseits dieser Formate statt. Acts wie Aphex Twin, Boards Of Canada, Four Tet, Mount Kimbie oder Lone benutzen keine Vocals und Songstrukturen, man kann zu ihrer Musik nur bedingt tanzen, trotzdem sind sie zentrale Figuren des Popgeschehens. Lone heißt bürgerlich Matt Cutler und stammt aus dem nordenglischen Nottingham. Er dekonstruiert Happy Hardcore, House und HipHop und lässt aus den Bruchstücken sonnendurchflutete, paradiesisch glitzernde Klangoasen entstehen. So verwandelt er Tanzmusik zu einer nach innen gerichteten, privaten Fantasie.

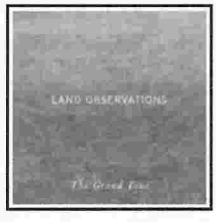
Cutlers erster entscheidender Einfluss waren die großen Raves der frühen Neunziger, damals war er etwa zehn Jahre alt. Als er die Jungle-Tapes seiner Schwester hörte, die Label-Logos, Plattentaschen und Bomberjacken in der Schule sah, konnte er sich die Partys nur vorstellen. Er wollte aber nicht warten, bis er 18 war, sondern begann sofort, selbst Musik zu machen, indem er zur Prodigy-Kassette auf seinem Casio-Keyboard herumklimperte. Noch heute arbeitet er mit der Software, die er als 15-Jähriger benutzte. Seine Musik entsteht in Tagebuchform, er hat mehr als 20 Alben aufgenommen, von denen bisher fünf erschienen sind: Auf *Everything Is Changing Colour* (2007) finden sich an Boards Of Canada erinnernde, zerfließende Orgeltöne, auf *Lemurian* (2008) an J Dilla geschulte, ruhige, nach innen gespiegelte HipHop-Beats. Happy Hardcore, der durchgeknallte Rave-Sound der frühen Neunziger, klingt auf *Ecstasy & Friends* (2009) nicht manisch und überdreht, sondern anmutig und *sweet. Emerald Fantasy Tracks* kreist 2010 um den frühen britischen Techno von LFO und Forgemasters. Dann kommt ein Bruch: Cutler zieht nach Manchester, kündigt seinen Brotjob, die Musik wird vom Hobby zum Beruf – und er gibt seinen referenziellen Stil auf. Bei Lones neuem Album ist die Hörerfahrung keine Begegnung zweier Fans mehr, die etwas Drittes, J Dilla etwa, abfeiern. Aber das Thema bleibt: *Reality Testing* ist eine durch eine matt geschliffene Linse betrachtete, nordenglische Fantasie von Wärme, Licht und Lebendigkeit.

Alexis Waltz

LAND OBSERVATIONS
THE GRAND TOUR
MUTE / ROUGH TRADE
ALBUM

Das Bild von der *Klangreise* ist eine der meistbemühten Formulierungen in der Musikkritik, getoppt höchstens vom *Kopfkino*. Wer etwas auf sich hält, versucht beides zu vermeiden. Der britische Musiker und bildende Künstler James Brooks hat jedoch kein Problem mit dem ersten Begriff. Nachdem sich seine von Krautrock à la Neu! und Tortoise beeinflusste Band Appliance 2003 aufgelöst hatte, beschäftigte sich Brooks intensiv mit Musikern wie John Fahey und Acts von dessen Takoma-Label und fasste den Entschluss, nie mehr in einer Band zu spielen. Er nannte sein Soloprojekt Land Observations, um genau das aufzunehmen: Landschaften, musikalische Reisen. Rein instrumental und mit nur einem Instrument, seiner Gitarre. Daniel Miller war beeindruckt von diesem maximal minimalistischen Konzept und veröffentlichte das Land-Observations-Debüt *Roman Roads IV–XI* im Jahr 2012 auf seinem Label Mute.

The Grand Tour – der Titel verweist auf Bildungsreisen europäischer Adliger und Großbürger vorwiegend im 18. Jahrhundert, auch »Kavaliersreise« oder »Junkerfahrt« genannt – knüpft an *Roman Roads IV–XI* an, ohne sich zu wiederholen. Die Orte sind ja auch andere. Angesichts von Songtiteln wie »On Leaving The Kingdom For The Well-Tempered Continent« oder »From The Heights Of The Simplon Pass« fällt der Traveller-Duktus leicht: Die Tracklist ist das Fahrtenbuch, man geht erwartungsvoll auf *grand tour*. Verhalten, zögerlich beginnt die Reise, gewinnt an Tempo, wird von Bergketten gebremst und von steilen Abfahrten (»Nice To Turin«) beschleunigt, man verirrt sich im Wiener Straßengeflecht und überquert wie jährlich Millionen Urlauber »The Brenner Pass«. In der Schweiz, »On Observing The Matter Valley«, klingt die große Tour sanft und prächtig aus.



Dass die Bildungsreise kein bisschen sonderbar wirkt, sondern einladend, spannend und herausfordernd, liegt an Brooks' Credo, nicht nur kein Mitglied einer Band, sondern auch kein Komplettist sein zu wollen. Er mag die Idee von Anfang und Ende einer Sache nicht und loopt deshalb seine klaren Licks, bis man tatsächlich die Landschaft vom Flachland bis zu den Alpen an sich vorbeiziehen sieht. Wichtig: Die Reise ist als Zugfahrt gedacht, keinesfalls per Auto, das im Stau

stehen oder gegen einen Baum donnern könnte und vor allem die volle Aufmerksamkeit der Fahrerin beansprucht. Rausgucken, während die Räder rollen und rollen und rollen, die Gedanken schweifen lassen, ein paar Seiten lesen, eindösen und inmitten sonnenbeschienener Berge aufwachen – herrlichstes Kopfkino.

Christina Mohr

DIE ANTWOORD
DONKER MAG
ZEF / ROUGH TRADE
ALBUM

Wir wissen: Die Eskimos – die ja eigentlich Inuit genannt werden sollen, aber *what the fuck* oder, um meine liebe uralte Mutter (früher »Nazimutter« genannt) zu zitieren: »Wieso nicht Neger sagen, die heißen doch so?« – haben zirka 66 Worte für »Schnee«, und das ist sicher auch sinnvoll. Sollten wir hier also nicht mindestens 666 Worte für »Sarkasmus« haben? Beginnend bei der Schärfentiefe gegenüber »Zynismus« und »Ironie« bis hin zu einmal Harald Schmidt und zurück. Auch das südafrikanische Duo Die Antwoord bietet ungemein gutes Terrain, um das Thema zu erläutern. Da ist zum Ersten der spezifische Humor des Duos (die beigelegte Werbebroschüre spricht von »makaber«). Als Randnotiz gibt es auch den Witz des Redakteurs, der mir den Auftrag für diese Rezension gab (»Wäre das was für eine Vodou-Behandlung?«), wohl wissend, dass ich meine Aufgabe auf dieser Erde nach Jahren der unheimlichen Propagierung von Slayer, Geto Boys, Aphex Twin (nicht Marylin Manson!) in der Vermittlung positiver Energie sehe. Und dann ist da meine gespaltene Persönlichkeit, die aufgrund einer tagesaktuellen Mischung aus Ekel und Interesse dem Angebot zustimmt und sich so sehr darauf freut wie auf ein weiteres Foto kunstvoll erbrochenen *contemporary white* Trashs oder auf ein AA-Finger-Selfie meines frühpubertierenden Sohns. Alltag in dieser schönen Metropole. Ommmm.

In echt kenne ich Die Antwoord dank eines sich trotz Midlife-Alter renitent anal-rotzig inszenierenden Kumpelz (mit »z«), der gerne mit hoch blähender Enduro Punktlandungen sportet. Da durfte/musste ich mir das vor Jahr und Tag reinziehen, in der besonders empfehlenswerten E-Mail-Kategorie »ohne Worte«. In extra-special-deluxe-echt möchte ich diesen Text gerne mit gutem Gefühl beenden und dabei auf keinen Fall Werbung für diese Kunst machen – was gar nicht so leicht ist, wenn man wertneutral auf »derbe« (intellelluschwul für: »Intensität«) steht.

Aber genau darum geht es: In der Mitte der 666 Planeten des sonnenfernen Systems »Sarkasmus« verläuft eine unsichtbare aber ultra-wichtige Linie. Es ist die Linie, die alle, die irgendwo Altersempfehlungen draufdrucken oder sich sonstwie anmaßen, zu wissen, was gut ist für junge Synapsensysteme, unterbewusst klar haben müssen. Die Linie, die jede Dialektik zu Themen wie »Ego-Shooter«, »Casting-Show«, »Hassprediger« und gescheiterten Entwürfen wie Eminem oder Jan Delay überflüssig macht. Dafür ist Die Antwoord fast so gut wie Tarantino-Filme für das jeweilige Genre, das sie updaten. »Zef Kultur«: hierzulande durch Dieter Bohlen, alle Erstligafußballer und *Die Geissens* vertreten. Ninja und ¥o-Landi Vi$$er sind bekanntlich die *Mad-Max*-Version und zugleich Business-Punk der alten KLF-Schule: trotz dicker Major-Angebote hat man mit Zef Recordz (!) alles wieder in eigener Hand. Die Ende Mai in Nordamerika gestartete Welttournee war in kürzester Zeit ausverkauft.

So. Und jetzt mischen wir uns einen doppelten Energiebrausevodka mit Crack und überlassen die »Plattenkritik« dem oben genannten Kumpel – »Puh, erzeugt nur noch ein Restgrinsen, ansonsten geht's auf'n Sack … Erste Scheibe piekste, zweite nicht mehr, die jetzt sorgt auch für keine Regung. Sie Voll-Micky-Maus-Stimme, er wie immer, Kirmes-Beats langweilen« – und ziehen uns endlich die neuen Videos rein. Vuvuzelallah!

Holger in't Veld

Ende

HYMNEN DER UNEINIG-KEIT

Die Lieder des Spanischen Bürgerkriegs und ihre Rezeption

TEXT: Martin Baxmeyer
BILDER: aus der Bear-Family-CD-Box *Spain In My Heart*

Die Lieder des spanischen Bürgerkriegs haben die Zeit überdauert und gelten bis heute als Urform linker Protestmusik. Nicht zuletzt waren sie ein wichtiger Einfluss für den angloamerikanischen Protest-Folk späterer Jahre. In linken Kreisen wird bis heute die gemeinschaftsstiftende Kraft in der Musik der Freiheitskämpfer gerühmt. Waren diese Lieder tatsächlich die Musik einer solidarischen linken Gemeinschaft – oder doch eher reine Revolutionsfolklore?

»18. Juli 1936/1937: Verteibt den Eindringling!« (1937. Publishers: UGT [Allgemeine Arbeitergewerkschaft] und FETT [Spanische Vereinigung der Arbeiter der Welt]. Design: Bordasano)

Es sei ihre Lieblingsplatte, erklärte selbst Eleanor Roosevelt, die Gattin des US-amerikanischen Präsidenten. Sie sprach von der *Disco de las Brigadas Internacionales*, der »Platte der Internationalen Brigaden«, einer Aufnahme, die bereits unmittelbar nach ihrer Veröffentlichung zu einem weltweiten »Hit-Album« avanciert war. Die Internationalen Brigaden waren (meist kommunistische) Freiwilligenverbände, die nach dem Ausbruch des Spanischen Bürgerkriegs aus aller Herren Länder nach Spanien gekommen waren, um auf der Seite der bedrohten Republik gegen die Truppen Francos zu kämpften. 1937 war die Platte in Barcelona aufgenommen worden – in vier Sprachen! Zu hören ist auf ihr unter anderem das berühmte Lied »Los cuatro generales« (auf Deutsch: »Die

»Alle Völker der Welt kämpfen an der Seite des spanischen Volkes in den Internationalen Brigaden«
(1937. Publisher: Sekretariat der Internationalen Brigaden. Design: Juan Parilla)

Herren Generale«, gesungen von Ernst Busch). Der Text variiert ein Gedicht von Federico García Lorca, das eigentlich »Die vier Maultiertreiber« hieß.

Wer ein historisches Original der Platte auflegt, muss sich auf einen holprigen Ritt gefasst machen: Kaum ein Lied kommt ohne Sprünge daher. Die Erklärung findet sich in der Plattenmitte. Dort klebt ein kleiner Zettel, auf dem steht, dass die Pressfehler durch Stromausfälle zustande gekommen seien, verursacht durch Bombenangriffe der franquistischen Luftwaffe. Die *Platte der Internationalen Brigaden* war eine Kriegsplatte reinster Natur. Wer sie auflegte, zog gewissermaßen vom Sessel aus noch einmal in die Schlacht. Sie zu hören, galt (nicht nur) in den Dreißigerjahren als Akt der Solidarität. Dabei war sie nur eine von vielen Aufnahmen voll kämpferischer Gesänge, galliger Spottverse und sehnsüchtiger Balladen aus den Schützengräben der Republik. Das republikanisch-revolutionäre Spanien wurde in den Jahren zwischen 1936 und 1939 zum Sinnbild des Widerstands gegen den Faschismus und der Verteidigung der Kultur. Der französische Schriftsteller André Malraux, der als Kampfflieger am Bürgerkrieg teilnahm, nannte ihn »die lyrische Illusion« – einen großen Heldengesang. Die Lieder des Spanischen Bürgerkriegs wurden zu Hymnen der antifaschistischen Linken. Einige sind es bis heute geblieben. Das Bear-Family-Label hat nun 127 Bürgerkriegslieder in einem beeindruckenden Box-Set zusammengestellt. Das Begleitbuch wiegt fast zwei Kilo.

Aber warum eigentlich spielen Lieder in nahezu allen politischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts eine so große Rolle – und bei heutigen Protesten anscheinend gar nicht mehr? Als 20 Jahre nach dem Ende des Bürgerkriegs die junge Bürgerrechtsbewegung in den USA erste Aktionen in den segregierten Südstaaten durchführte, brachte sie der kaum gebildeten schwarzen Landbevölkerung als erstes ihre Lieder bei. Was geschieht, wenn

Menschen gemeinsam singen? Und was ist das überhaupt: eine Hymne? Hymnen sind Symbole kollektiver Identität – solche Symbole allerdings, die sich im Akt des Singens selbst immer wieder neu verwirklichen, das heißt: erleben lassen. Sie bewirken ein Gefühl der Zugehörigkeit, der Gleichzeitigkeit, der Widerständigkeit und (durch ihren performativen Charakter) eine ich-bestärkende Empfindung der eigenen Schöpferkraft. Vergleicht man Texte etablierter Hymnen miteinander, etwa Nationalhymnen mit *football chants* oder ähnlichem, fällt außerdem auf, wie oft in ihnen von Erlösung die Rede ist. Selbst die Hymnen der anarchistischen Bewegung Spaniens – etwa »A las Barricadas« (»Zu den Barrikaden«) und »Hijos del Pueblo« (»Söhne des Volkes«) –, die während des Bürgerkriegs viel zu hören waren, sprechen emphatisch vom Ende der Ausbeutung und einem unmittelbar bevorstehenden Sieg der revolutionären Arbeitermassen. Hymnen sind beständig aktualisierte Versprechungen: gesungene Prophetien einer besseren Zukunft. Es spielt dabei keine Rolle, ob ihnen ein frühneuzeitliches Bauernlied zugrunde liegt oder ein Pop-Song: Hymnen *werden*, indem sie in bestimmten historischen Situationen eine entsprechende Bedeutung gewinnen beziehungsweise zugewiesen bekommen.

Ihre emotionalisierende, Einheit suggerierende Wirkung ist jedoch Teil ihres Problems. Nach Ansicht des spanischen Medienforschers Pedro Ordóñez Eslava ist jede Hymne im Grunde das Ergebnis einer kulturellen Repression. Man singt eben nur noch *ein* Lied, um sich seiner Identität zu vergewissern, und nicht mehr zahllose, wie man es vielleicht zuvor getan hätte: Lieder des Dorfes, aus dem man stammt, der Region, in der man aufwuchs, Lieder, die zu verschiedenen Tätigkeiten gesungen wurden, oder, im Fall der Internationalen Brigaden, politische Lieder der eigenen nationalen Organisationen. Im 19. Jahrhundert hatte selbst die spanische Monarchie noch zwei Nationalhymnen: die »Marcha Real« (bis heute die spanische Nationalhymne, wiewohl ohne Text) und die »Himno de Riego«. Wer aber zwei Nationalhymnen hat, der hat in Wahrheit keine. Die Reduzierung divergierender Identitäten und entsprechender Loyalitäten, die jeder Mensch besitzt (»Wer bin ich, und wenn ja, wie viele?«), auf eine einzige macht ihn im schlimmsten Fall kriegsverwendungsfähig. Vereinheitlichung ohne Abgrenzung ist nicht denkbar.

Was also ist zu halten von jener beseligenden, von politischen Folkbarden bis heute hörbar gemachten Vorstellung, in den Liedern der politischen Linkskräfte des Bürgerkriegs manifestiere sich die Einheit aller aufrechten, emanzipatorischen, zivilisierten und kulturliebenden Menschen angesichts des Faschismus? In einem Wort: wenig. Denn zum einen ist bewusst zu machen, für wen Aufnahmen wie die *Platte der Internationalen Brigaden* eigentlich gemacht wurden. Es ist unwahrscheinlich, dass die chronisch unterbewaffneten Interbrigadisten ausgerechnet ein Grammophon mit an die Front schleppten, um dort in Ruhe ihre Lieder hören zu können. Die sangen sie im Zweifelsfall lieber selber. Platten wie die *Disco de las Brigadas Internacionales* wurden für die Auslandspropaganda hergestellt. Und zum anderen sollten sie genau jenen Eindruck vermitteln, den die musizierende Linke der Folgejahrzehnte allzu gerne für die historische Wirklichkeit nahm: den Eindruck der Einheit aller antifaschistischen Kräfte.

Genau von dieser Einheit aber waren Anarchisten, Sozialisten, Kommunisten und bürgerliche Republikaner während des Bürgerkriegs weit entfernt. Die überwiegende Mehrzahl der Bürgerkriegslieder richtete sich tatsächlich nicht nur gegen Franco. Sie richtete sich, direkt oder indirekt, ebenso sehr gegen die linkspolitische Konkurrenz. Die in ihnen aktualisierte Identität war eine Abgrenzungsidentität nach innen, paradoxerweise gerade da, wo der Text besonders emphatisch auf Einheit pochte. Und die kulturelle Repression des Hymnensingens konnte nur allzu leicht zur offen politischen Repression werden. Denn der Spanische Bürgerkrieg bestand in Wahrheit aus einer ganzen Reihe von Bürgerkriegen, in denen unterschiedliche Fraktionen um politische Dominanz und kulturelle Hegemonie rangen – manchmal, wie im Falle der sogenannten Mai-Ereignisse in Barcelona 1937, mit der Waffe in der Hand. Die Lieder, die zum Beispiel die Interbrigadisten sangen, waren ideologisch motivierte Versuche, Zusammenhalt zu stiften gegen die politische Konkurrenz. Nicht, dass den Kämpfern dies unbedingt bewusst gewesen wäre. Aber während sie in Hymnen wie »Ay, Carmela« die eigene Kampfkraft feierten und ihre Verbundenheit zum »spanischen Volk« ausdrückten, hatten die meisten von ihnen von der Situation eben dieses »Volks« gar keine Ahnung. Systematisch wurden sie von allen Entwicklungen ferngehalten, die mit der stalinistischen Weltsicht ihrer Kommandeure unverträglich waren: der Sozialen Revolution beispielsweise, die bis Mai 1937 die spanische Gesellschaft tiefgreifend verändert hatte. Ihre Lieder kamen außerdem nur selten aus den eigenen Reihen. Sie wurden meist »top down« verordnet, um die Kontrolle über die kulturelle Selbstvergewisserung der Truppe sicherzustellen. Einheit, zumal gesungene Einheit, bedeutete für die konkurrierenden Linksfraktionen des Bürgerkriegs meistens: »Einheit unter unserem Kommando«.

Die Geschichte des Spanischen Bürgerkriegs gehört zu den großen Erzählungen ideologischer Konfrontation des 20. Jahrhunderts. Seine Lieder dürfen deswegen nicht leichtfertig aus ihrem geschichtlichen Kontext gerissen werden. Wie sehr man sich heute vielleicht auch wünschen mag, in ihnen die Stimme einer solidarischen Gemeinschaft zu hören, die sich gegen Mordlust, Unfreiheit und Ausbeutung stemmte: historisch betrachtet waren die linkspolitischen Lieder des Bürgerkriegs vor allem Hymnen der Uneinigkeit.

Hymnen sind beständig aktualisierte Versprechungen: gesungene Prophetien einer besseren Zukunft.

Der Autor ist Hispanist und Literaturwissenschaftler. Unter anderem forscht er an der Universität Münster zur anarchistischen Poesie des Spanischen Bürgerkriegs. Vor zwei Jahren veröffentlichte er bei Edition Tranvia ein Buch zum Thema: Das ewige Spanien der Anarchie. Die anarchistische Literatur des Bürgerkriegs (1936–1939) und ihr Spanienbild.

RÜCKBLENDE

Television
Primavera Sound,
31.5.2014, Barcelona

Die Maschine schlürft

TEXT: Daniel Gerhardt
FOTO: Morten Aagaard Krogh

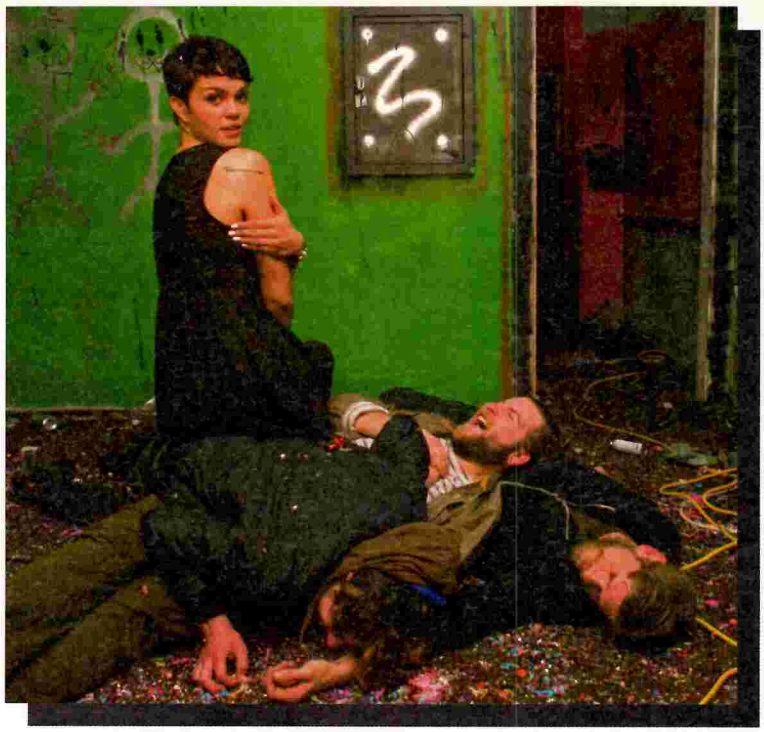
37 Jahre und drei Monate nach der Veröffentlichung von *Marquee Moon* spielen Television eines der größten Konzerte ihres Lebens. Am letzten Tag des Primavera Sound ist es eng vor der Hauptbühne des Festivals, ein ordentlicher Teil der 50.000 traditionell spät aufstehenden Besucher hat schon am frühen Abend Stellung bezogen, um den dritten Frühling der Band zu beobachten, die keinen ersten oder zweiten hatte. Television waren nie erfolgreich: Ende der Siebziger nicht, als sie ihr Debütalbum veröffentlichten, das seitdem mit jedem Lebensjahr an Einfluss zu gewinnen scheint. Anfang der Neunziger erst recht nicht, als sie sich erstmals wiedervereinten und eine kaum beachtete neue Platte aufnahmen. Selbst die gut getimte, bis heute andauernde Zweitreunion im Jahr 2001 kam nie recht aus dem Quark. Ebenfalls 2001 machten die Strokes eine jugendliche Leichtsinnsversion des Television-Sounds berühmt, doch der erhoffte Popularitätsschub für die Erfinder dieses Sounds blieb aus.

Trotzdem gibt es heute Anlässe wie das Primavera, zu denen sich Television eine vollständige Vorführung von *Marquee Moon* abkaufen lassen. Die Erwartungen sind dann groß, und Tom Verlaine schlendert mit hängenden Schultern auf die Bühne, wo er zunächst fünf Minuten lang seine Gitarre stimmt. Television müssten der Geschichte nach mit »See No Evil« anfangen, aber sie beginnen mit Soundproblemen. Dann kommt »See No Evil« wirklich, auf ziemlich wackligen Beinen, anschließend folgen weitere Soundprobleme. Verlaine ist Songwriter, Sänger, Gitarrist und großer Poet bei Television, außerdem ein ebenso großer Nachstimmer seiner Stratocaster. Er geht noch mal kurz runter von der Bühne und diskutiert mit irgendeinem Soundheini.

Was als nächstes passiert, ist schwer zu sagen, aber es funktioniert. Ab »Venus«, das sie entgegen der Reihenfolge von *Marquee Moon* als drittes spielen, sind Television *locked in*. Die Maschine läuft, die Gitarren von Verlaine und Jimmy Rip greifen so kunstvoll ineinander, wie man es von der Platte kennt. Rip ersetzte erst 2007 den tourmüden Gründungsgitarristen Richard Lloyd, seitdem kultiviert er einen eigentlich unwürdigen Look zwischen ZZ Top und Heisenberg. Außerdem spielt er die meisten der eloquenten Soli, mit denen Television stets ihren Status als Punkband der ersten Stunde hinterfragt haben. Er ist so eine Art Gitarrenflüsterer.

Das Konzept der legendären Band, die ihr legendärstes Album von vorne bis hinten durchspielt, wurde in den letzten 15 Jahren vor allem auf den Festivals des englischen Konzertveranstalters All Tomorrow's Parties popularisiert. Auch Television waren 2001, 2002 und 2013 bei solchen Veranstaltungen dabei. Heute legen sie die strenge Setlistpflege früh zu den Akten: Eine vermeintlich unbedeutende Entscheidung, die ihrer Show Spannung und Überraschungsmomente verleiht, während der süffisante Verlaine ohnehin keine nostalgischen Verwirrungen zulässt. Als Television nach einer knappen Stunde ins zehnminütige Titelstück von *Marquee Moon* einbiegen, ist das trotzdem ein *history-repeating*-Moment, dem sich nur die gemeinsten unter den Festivalbesuchern entziehen können. Die Show ist gerettet, und kurz spürt man auch, wie schwerelos Television früher durch diese vermeintliche Kopfmusik geschwebt sein müssen, wie mühelos sie Zeile um Zeile ihrer Punkgitarrengedichte geformt haben. Dann winken sie und schlurfen davon.

SPEX PRÄSENTIERT



Perfect Pussy

La Roux
04.12. Berlin – Berghain
05.12. Köln – Stollwerck
07.12. Frankfurt – Gibson
09.12. Hamburg – Mojo

Alles kommt wieder, zum Glück auch La Roux. Fünf Jahre nach ihrem Debütalbum verbreiten dessen Nachfolger und die vorweihnachtliche Tour dazu *Trouble In Paradise.* *mlk.com*

Neutral Milk Hotel
04.08. Köln – Gloria
05.08. Berlin – Postbahnhof

Die bisherigen Reunion-Konzerte der widerborstigen Folk- und Indie-Rock-Stars waren überraschend gesellige Feierveranstaltungen. Wie geht es jetzt weiter? *puschen.net*

Tune-Yards
06.07. Köln – King Ludwig

Merrill Garbus steigt aufs Dach: Bei ihrem Kölner Freiluftkonzert sind schöne Aussichten auf den nahegelegenen Hauptbahnhof garantiert. *puschen.net*

Die Nerven
19.09. Berlin – Lido
03.10. Ebensee – Kino Ebensee
10.10. Münster – Gleis 22
weitere Termine auf *spex.de*

»You've got a nerve«: Im Herbst sind die gefeierten Jungpunks in beinahe jeder deutschen Ortschaft mit eigener Gemeindeverwaltung zu sehen. *powerline-agency.com*

The Internet
06.07. Köln – Studio 672
07.07. Berlin – Berghain
10.07. Frankfurt – Nachtleben
15.07. Hamburg – Mojo

Odd Futures R'n'B-Duo absolviert seine erste Deutschlandtour. Ohne große MC-Unterstützung kann sich DJ Syd Tha Kyd als Rückgrat des Gruppensounds beweisen. *schoneberg.de*

Lykke Li
06.11. München – Kesselhaus
09.11. Köln – Live Music Hall

Hilft das Touren gegen den Trennungsschmerz? Lykke Li bringt die Lieder ihres großen Break-up-Albums *I Never Learn* nach München und Köln. *mct-agentur.com*

Interpol
01.07. Berlin – Postbahnhof
03.07. Leipzig – Täubchenthal

Nach Soloprojekten und HipHop-Irrwegen konzentrieren sich Interpol wieder aufs Kerngeschäft. Ihre Juli-Shows sind die ersten in Deutschland seit drei Jahren. *kj.de*

Dean Blunt
09.07. Berlin – Gretchen
10.07. Leipzig – Baustelle/Centraltheater

Der Elektro-Allrounder und letzte überzeugte Träger von Lance Armstrongs »Lifestrong«-Mützen gibt noch einmal den *Redeemer.* *headquarter-entertainment.de*

Kate Tempest
25.11. Heidelberg – Karlstorbahnhof
26.11. Berlin – Berghain Kantine
27.11. Hamburg – Molotow
weitere Termine auf *spex.de*

Kate Tempest ist Englands hoffnungsvollste Wortschmiede: Nach Spoken-Word-Shows, Theaterstücken und Gedichten folgt im Winter ihr Live-Debüt als Rapperin. *schoneberg.de*

Agnes Obel
10.10. München – Philharmonie
12.10. Berlin – Admiralspalast
15.10. Hamburg – CCH2

Unter Philharmonie und Palast macht es der dänische Songwriter-Star nicht mehr: Agnes Obel spielt dort, wo sonst eher Dirigenten den Taktstock schwingen. *fkpscorpio.com*

Darkside
14.07. Frankfurt – Batschkapp
16.07. Dortmund – FZW

Die psychedelischen Proggies unter den Elektro-Erfolgsduos kommen wieder. Im Juli spielen Darkside zwei Shows im unterschätzten Westen der Republik. *meltbooking.com*

Kelis
18.08. Frankfurt – Zoom Club
20.08. Köln – c/o pop Festival
21.08. Berlin – C-Club

Soulfood-Häppchen wird Meisterköchin Kelis bei ihren Konzerten wohl nicht verteilen. Der Retro-Soul ihrer aktuellen Platte *Food* sollte allerdings auch ohne Beilagen satt machen. *ssc.de*

Thurston Moore
17.08. Berlin – Lido
18.08. Bielefeld – Forum

Kommt er als Akustik-Feingeist oder in Noise-Rock-Laune? Zwei seltene Livetermine mit dem ehemaligen Sonic-Youth-Gitarristen. *kj.de*

Kreisky
19.10. Berlin – Monarch
20.10. Bremen – Theater Bremen
21.10. Hamburg – Uebel & Gefährlich
weitere Termine auf *spex.de*

Hießen nicht schon Die Nerven Die Nerven, könnten auch Kreisky Die Nerven heißen. Die Wiener Griesgram-Rock-Veteranen reisen ab Oktober gen Norden. *buback.de*

Angel Olsen
18.09. Hamburg – Reeperbahnfestival
07.10. München – Feierwerk
08.10. Berlin – Bi Nuu
09.10. Frankfurt – Brotfabrik

Wir waren dabei im letzten Winter, und wir haben gestaunt: Die Zusatzkonzerte der Parade-Folkerin sind deshalb nicht bloß sprichwörtliche Pflichttermine. *puschen.net*

Lauryn Hill
07.09. Düsseldorf – Mitsubishi Electric Halle
09.09. Hamburg – Stadtpark

Nächster Schritt im Projekt Karriererettung: Lauryn Hill kommt erstmals seit mehr oder weniger Menschengedenken auf Deutschland-Tour. *creative-talent.de*

Parquet Courts
15.07. Köln – Museum Ludwig
16.07. Berlin – Cassiopeia

Der Gitarrenrock-Generator brummt: Parquet Courts stellen die extrakluge Referenzmusik des, seien wir ehrlich, bisher besten Rockalbums des Jahres vor. *meltbooking.com*

Perfect Pussy
05.08. Berlin – Berghain

Erstmals in Deutschland: die unaufhaltsamen Noisepunks um die naturgewaltige Frontfrau Meredith Graves. *paperandironbooking.com*

Banks
16.07. Frankfurt – Gibson
17.07. Köln – Gloria

Die Hoffnungsträgerin der lichtempfindlichen Popmusik ist zum ersten Mal auf Deutschlandtour. Hält sie, was der Hype verspricht? *meltbooking.com*

Goat
23.09. Berlin – Postbahnhof
24.09. München – Ampere

Jetzt schon mal die Voodoopuppe basteln und im September bereit sein: Die schwedische Psychrock-Freakshow ist zum ersten Mal in Deutschland unterwegs. *kj.de*

Azealia Banks
26.09. Berlin – Huxleys Neue Welt
27.09. Köln – Live Music Hall

Der Kopf ist skeptisch, das Herz voller Zuversicht: Können wir das große, aber unzuverlässige HipHop-Talent Ende September zur Tour begrüßen? *mlk.com*

BBK Festival
10.07. – 12.07. Bilbao

Letztes Mal auf dem SPEX-Titel, nun auf dem Weg ins Baskenland: die Black Keys als Headliner des BBK-Festivals, das auch Phoenix, Franz Ferdinand und MGMT beehren werden. *bilbaobbklive.com*

Tickets unter *spex.adticket.de*

www.ADticket.de
MEIN TICKETPORTAL

PATRICE, BABYLON CIRCUS, THE INTERSPHERE, BALTHAZAR, K.RINGS, FUNERAL SUITS u.v.a.
22. - 24.08. Beerfelden/Odenwald, Marbachstausee

NEW FALL FESTIVAL
MOGWAI, LONDON GRAMMAR, ERLEND OYE, JOSÉ GONZÁLEZ, JUDITH HOLOFERNES u.v.a.
09. - 12.10. Düsseldorf, diverse Locations

PRINZ PI, MADSEN, JUPITER JONES, FLO MEGA, CLAIRE, RAKEDE, CHEFKET, SLIME, HUNDREDTH, KYLESA u.v.a.
11. - 13.07. Mönchengladbach, Platz der Republik

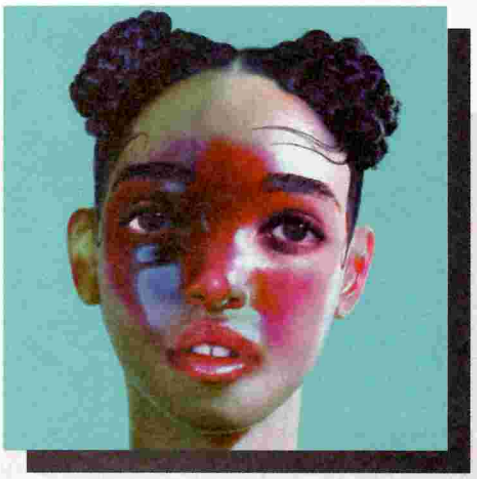
MACKLEMORE & RYAN LEWIS, THE PRODIGY, QUEENS OF THE STONE AGE, PLACEBO, SKRILLEX, CALVIN HARRIS, LILY ALLEN u.v.a.
11. - 18.08. Budapest, Obudai Island

BIFFY CLYRO, CASPER, EDITORS, NOFX, JAN DELAY & DISKO NO. 1, PAPA ROACH, FLOGGING MOLLY, GUANO APES u.v.a.
15. - 17.08. Schloß Holte-Stukenbrock, Am Safaripark

...und 40.000 weitere Shows & Festivals
Tickets auf www.ADticket.de

SPEX ABO

PRÄMIENWAHL



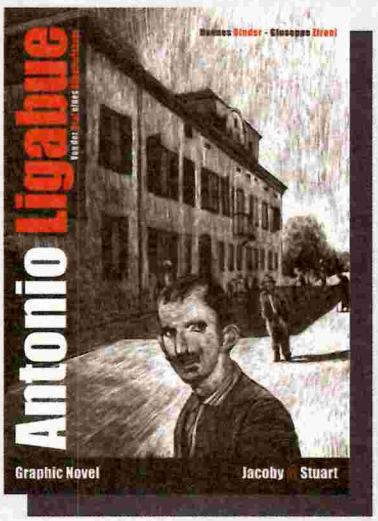
2 JAHRE SPEX
16 HEFTE / 80 EURO*

FKA TWIGS
LP 1
YOUNG TURKS / XL / BEGGARS / INDIGO
CD

Aus R'n'B, TripHop und vorwärts gewandter Elektronik setzt FKA Twigs den Sound der Gegenwart zusammen. Das Debütalbum der jungen Sängerin, Produzentin und Tänzerin aus London wird dem Hype mit erstaunlicher Souveränität gerecht.

HANNES BINDER & GIUSEPPE ZIRONI
ANTONIO LIGABUE – VON DER QUAL EINES KÜNSTLERLEBENS
JACOBY & STUART
BUCH

Antonio Ligabue gilt als italienischer Van Gogh und gehört zu den bedeutendsten Künstlern der Art Brut. Hannes Binder und Giuseppe Zironi erzählen mit einer Graphic Novel aus seinem von psychischen Problemen bestimmten Leben.



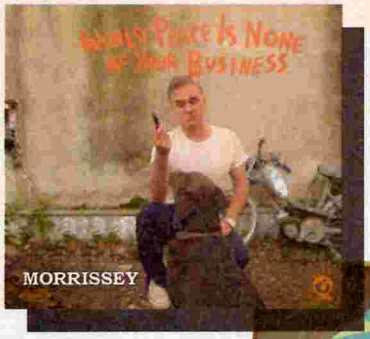
SPEX ABO – WIE IMMER AUCH ALS GESCHENK!
WWW.SPEX.DE/ABO

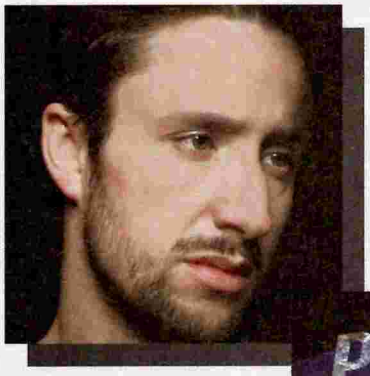
Jeder, der SPEX abonniert, kann als Aboprämie – nur solange der Vorrat reicht – zwischen diesen Produkten wählen.

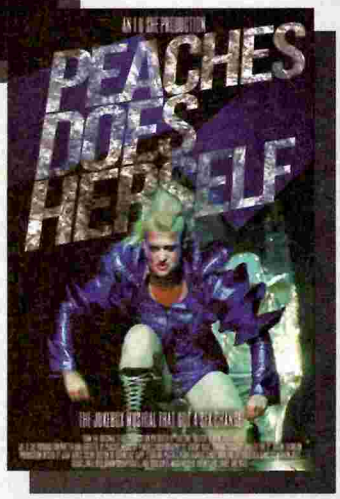
Sollte die gewünschte Prämie nicht mehr vorrätig sein, wird – auch nur solange der Vorrat reicht – eine andere verschickt. Ein Anspruch auf eine Prämie besteht nicht.

* Inland 80 Euro / Ausland 112 Euro inkl. Porto und Mwst.
** Inland 40 Euro / Ausland 56 Euro inkl. Porto und Mwst.

www.spex.de/abo abo@jfmedia.de
Tel: 030.695 36 – 113 Fax: 030.695 36 – 114 (Mo–Fr / 10–14 Uhr)







1 JAHR SPEX

8 HEFTE / 40 EURO**

MORRISSEY
WORLD PEACE IS NONE OF YOUR BUSINESS
CAPITOL / UNIVERSAL
CD

Der Prediger spricht: Fünf Jahre nach *Years Of Refusal*, die im Zeichen von Reissues und schlechter Gesundheit standen, zeigt sich Morrissey zumindest auf seinem zehnten Soloalbum gut erholt und gewohnt angriffslustig.

LA ROUX
TROUBLE IN PARADISE
POLYDOR / UNIVERSAL
CD

Im ersten Versuch hat es noch nicht geklappt mit der Weltherrschaft, nun kehrt La Roux zurück und verspricht *Trouble In Paradise*. Ihr zweites Album markiert das Ende einer längeren Pause und zeigt sie als gereifte Elektro-Pop-Künstlerin.

HOW TO DRESS WELL
WHAT IS THIS HEART?
WEIRD WORLD / DOMINO / ROUGH TRADE
CD

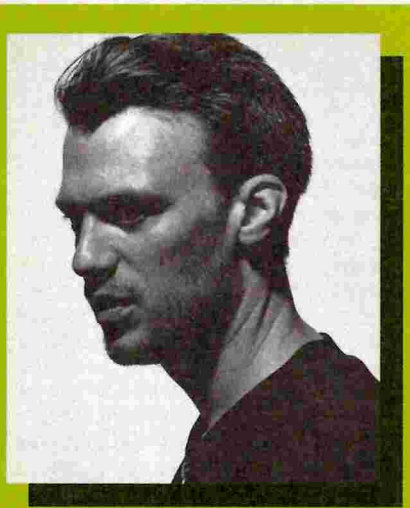
Für sein drittes Album hat sich Tom Krell von Emo-Bands wie Saves The Day und Jimmy Eat World inspirieren lassen, deren Gefühlsdusel-Rock aber zum Glück in seinen einzigartigen Electro-Folk-Soul zurückübersetzt.

PEACHES
PEACHES DOES HERSELF
ALIVE
DVD

Andere hätten wohl ein Best-Of-Album gemacht. Peaches macht ein Musical zur eigenen Karriere, das gleichzeitig die bisher aufwändigste Bühnenproduktion des Berliner Theaters Hebbel am Ufer war.

ABONNENT DER AUSGABE: MARKUS GANTER

Auf der Suche nach »Pool-Lektüre« stand ich, zum Impulskauf bereit, vor dem Zeitschriftenregal einer Edeka-Filiale im Hinterland Mecklenburg-Vorpommerns. Wenn ich das Prinzip richtig verstanden habe, wird die Bestückung solcher Zeitschriftenregale in aller Regel dem Kaufverhalten der Kunden angepasst – offenbar interessiert sich in Neukloster also wirklich rein gar niemand für Musik. Nicht mal der *Metal Hammer* war zu finden. Dafür mindestens vier verschiedene Hefte über Waffen und absolut essenzielles wie Computerfachzeitschriften, Pferderatgeber, das Fernsehprogramm in 30 verschiedenen Ausführungen. Und ein zugegebenermaßen »unterhaltsam« ausschauendes Schlagermagazin, das zu 80% Helene-Fischer-Fotos enthielt (ich habe Zeugen). Die Musik, sie ist 2014 fürwahr ein Liebhabergeschäft. Eine von der Raststätte mitgebrachte *Geo-Kompakt*-Ausgabe über den Urknall und die Entstehung des Universums (29/11, sehr empfehlenswert) hat mich dann am Pool wieder geerdet. Und die immer noch und immer wieder herrliche SPEX, die ich mir als Abonnent zum Glück von zu Hause mitgebracht habe. Vielen Dank für dieses tolle Heft!



Markus Ganter, Produzent von Casper, Dagobert und anderen deutschen Grofacts

VERLAG
PIRANHA MEDIA GMBH

Saarstraße 5 / II.
D – 80797 München

HERAUSGEBER
Alexander Lacher
(Anschrift – siehe Verlag)

VERLAGSLEITUNG
Wilma Peters
w.peters@pmedia.de

PROJEKTLEITUNG
Jörg Sauer
j.sauer@pmedia.de

REDAKTION
SPEX – MAGAZIN FÜR POPKULTUR

Köpenicker Str. 178 / 179
D – 10997 Berlin
www.spex.de

CHEFREDAKTION
Torsten Groß *(verantwortlich)*

REDAKTION
Daniel Gerhardt
Jacqueline Krause-Blouin *(CvD)*
Sonja Matuszczyk *(Praktikantin)*
Arno Raffeiner *(Stv. Chefredaktion)*
Thomas Vorreyer *(Online)*

CREATIVE DIRECTION
Florian Lambl, Birgitta Homburger
Lambl / Homburger

ART DIRECTION
Christoph Gabriel
Lambl / Homburger

GESTALTUNG
Christoph Gabriel
Patrick Klose

LEKTORAT
Sebastian Guggolz

TEXTE DIESER AUSGABE
Fatma Aydemir
Martin Baxmeyer
Steven Lee Beeber
Tim Caspar Boehme
Lisa Cordes
Kristoffer Cornils
Detlef Diederichsen
Diedrich Diederichsen
Michael Döringer
Christoph Dorner
Sonja Eismann
Markus Farr
Bernd Gockel
Ulrich Gutmair
Thomas Hübener
Holger in't Veld
Christoph Jacke
Scott King
Holger Klein
Gerhard Midding
Christina Mohr
Joachim Ody
Hendrik Otremba
Dennis Pohl
Matea Prgomet
Philipp Rhensius
Kirsten Riesselmann
Drehli Robnik
Anja Rützel
Barbara Schulz
Barbara Schweizerhof
Florian Sievers
Marcus Staiger
Anke Sterneborg
Klaus Walter
Alexis Waltz

FOTOGRAFIEN DIESER AUSGABE
Nacho Alegre
Yves Borgwardt
Johann Clausen
Phil Dunlop
Jennifer Endom
Justin Kaneps
Morten Aagaard Krogh
Jesse Lirola
Josie Simonet
Daniel Thomas Smith
Wolfgang Tillmans

ILLUSTRATIONEN DIESER AUSGABE
Patrick Klose

GESAMTANZEIGENLEITUNG
Jörg Sauer

MARKETING & SALES
Martin Grüter
(Leitung, verantwortlich für Anzeigen)
Tel: 0221.579 78 – 01
m.grueter@pmedia.de

ANZEIGENKONTAKT
Michaela Glanzer
(Leitung Anzeigendisposition, Anschrift – siehe Verlag)
Tel: 089.307 742 – 12

HEFT-CD
Daniel Gerhardt
daniel.gerhardt@spex.de

ABONNEMENT-VERWALTUNG
Piranha Media GmbH
Zeitschrift-Abo-Service
Köpenicker Str. 178
10997 Berlin
Tel: 030.695 36 – 113
Fax: 030.695 36 – 114
abo@pmedia.de

DRUCK
westermann druck GmbH
Ansprechpartnerin: Katja Unger
Georg-Westermann-Allee 66
D – 38104 Braunschweig
Tel: 0531.708 546
Fax: 0531.708 875 – 46
katja.unger@westermann.de

VERTRIEB
MZV Moderner Zeitschriften
Vertrieb GmbH
Breslauerstr. 5
D – 85386 Eching
Tel: 089.319 06 – 0
Fax: 089.319 06 – 13

© 2014 SPEX / piranha media GmbH. Der Nachdruck unserer Artikel und Bilder – auch im Internet – ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages gestattet. Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung des Verlagshauses oder der Redaktion wieder. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos wird keine Haftung übernommen. Aufträge zur Erstellung von Fotos und Texten werden schriftlich erteilt.

Erscheinungsweise: 8 Ausgaben pro Jahr.
Abonnement für 1 Jahr: Inland EURO 40,- / Ausland EURO 56,-; Abonnement für 2 Jahre: Inland EURO 80,- / Ausland EURO 112,-, jeweils inkl. Porto und MwSt.

Anzeigenschluss SPEX 09 / 2014: 22.7.2014, EVT: 7.8.2014. Es gilt die Anzeigenpreisliste 2014.

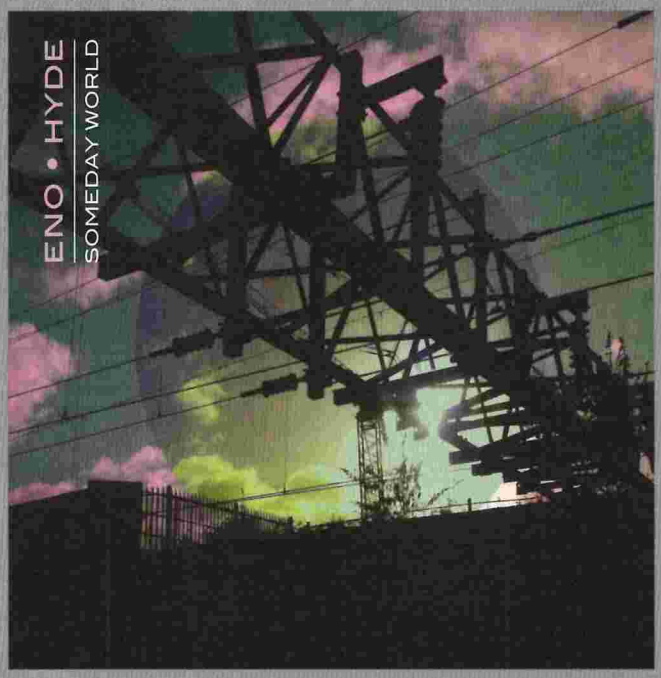
JETZT IM HANDEL
portofrei bestellen unter
http://shop.pmedia.de

Untitled (nuclear) I, 2013
Inkjet on Hahnemühle Ultrasmooth, 140 × 111 cm
From the series *in girum imus nocte et consumimur igni*, 2013/2014
Courtesy of the artist, Wilfried Lentz Rotterdam and RaebervonStenglin, Zurich

Exklusiv für SPEX von Susanne Kriemann

Die nächste SPEX – ab dem 7. August 2014 am Kiosk
www.spex.de

ENO • HYDE



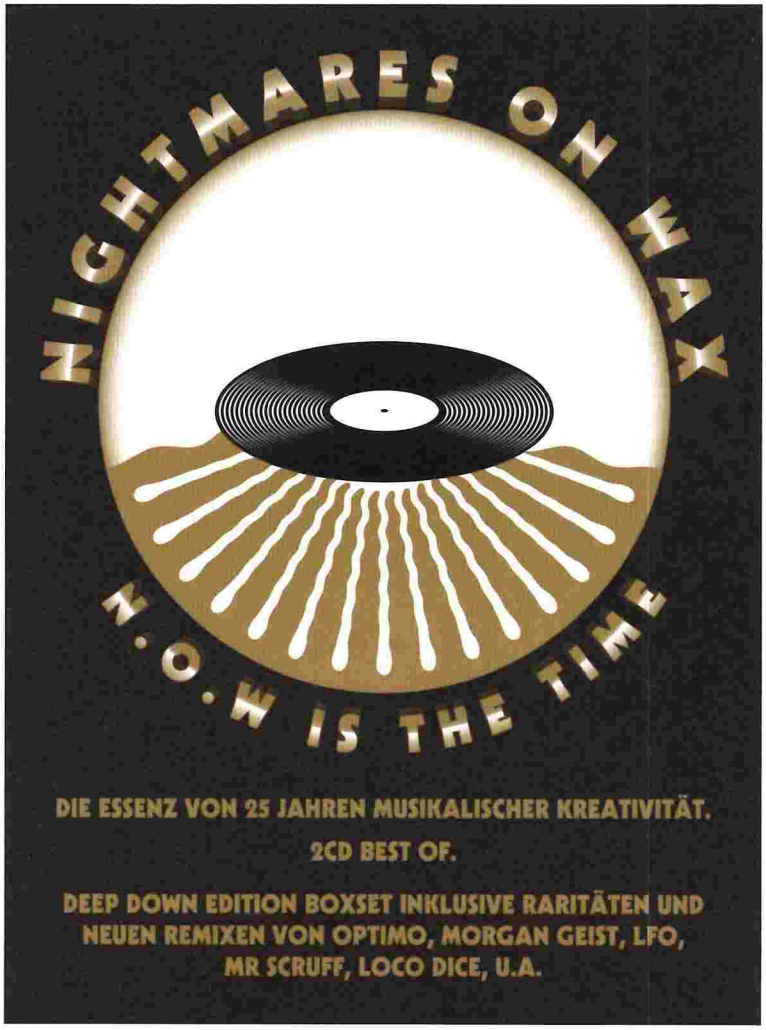
Someday World
Jetzt erhältlich.
Ltd Ed. 2CD / CD / 2LP+MP3 / DL
"Ein Meilenstein des Musikjahres 2014" - Spiegel Online

High Life
Das neue Album
CD/Digital: VÖ 27.06
2LP: VÖ 22.08

PLAID
REACHY PRINTS

„PLAID ZEIGEN, WIE MAN NACH 25 JAHREN IM MUSIKBUSINESS IMMER NOCH WEGWEISEND SEIN KANN." - **GROOVE**

CD / 180G LP



www.replay.it

REPLAY